UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

Arte y Contrarreforma en la antigua diócesis de Orihuela (1564-1767)

D. Alejandro Cañestro Donoso

2013

A mis padres

"El Santo Concilio amonesta con paternal amor, exhorta, ruega y suplica por las entrañas de misericordia de Dios nuestro Señor a todos y a cada uno de cuantos se hallan alistados bajo el nombre de cristianos, que lleguen finalmente a convenirse y conformarse en esta señal de unidad, en este vínculo de caridad y en este símbolo de concordia; y acordándose de tan suprema majestad, y del amor tan extremado de Jesucristo nuestro Señor, que dio su amada vida en precio de nuestra salvación, y su carne para que nos sirviese de alimento; crean y veneren estos sagrados misterios de su cuerpo y su sangre, con fe tan constante y firme, con tal devoción de ánimo, y con tal piedad y reverencia, que puedan recibir con frecuencia aquel pan sobresustancial, de manera que sea verdaderamente vida de sus almas, y salud perpetua de sus entendimientos, para que confortados con el vigor que de él reciban, puedan llegar del camino de esta miserable peregrinación a la patria celestial, para comer en ella sin ningún disfraz ni velo el mismo pan de Ángeles, que ahora comen bajo las sagradas especies…"

Capítulo VIII, Sesión XIII.

ÍNDICE

ABREVIATURAS Y FUENTES

cap.	capítulo
coord.	coordinador
ed.	editor
f.	folio
ff.	folios
ms.	manuscrito
núm.	número
ob. cit.	obra citada
p.	página
pp.	páginas
s.	siguiente
s. d.	sin datar
s. f.	sin foliar
sig.	signatura
ss.	siguientes
t.	tomo
tt.	tomos
VV.AA.	Varios Autores
v.	vuelto
vol.	volumen
vols.	volúmenes

ACO	Archivo de la Catedral de Orihuela
ADO	Archivo Diocesano de Orihuela
AHBSME	Archivo Histórico de la Basílica de Santa María de Elche
AHCSNA	Archivo Histórico de la Colegiata de San Nicolás de Alicante
AHJ	Archivo Histórico de Jijona
AHMA	Archivo Histórico Municipal de Alicante
AHME	Archivo Histórico Municipal de Elche
AHMO	Archivo Histórico Municipal de Orihuela
AHPA	Archivo Histórico de la Provincia de Alicante
AHPSE	Archivo Histórico de la Parroquia de El Salvador de Elche
ASV	Archivo Secreto de El Vaticano

PRESENTACIÓN

Presentación

El fenómeno de la Contrarreforma es un tema que viene interesando a los estudios e investigaciones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia desde hace unos años, con particular reflejo en las artes decorativas aunque también se han visto en otras manifestaciones artísticas, como los mármoles, y el muy importante capítulo del patrocinio artístico. Fue precisamente en este contexto en el que surgió la idea de ver la posibilidad del concreto impacto de la Contrarreforma en el territorio de una diócesis, la de Orihuela, casi coincidente con la actual provincia de Alicante.

Uno de los motivos que propició especialmente la decisión de iniciar esta tesis doctoral fue el hecho de que la implantación y el desarrollo de la Contrarreforma en el ámbito alicantino estaban reclamando un estudio y profundizar en él pero desde una perspectiva no sólo artística sino interdisciplinar, preferentemente como un hecho cultural. Por tanto, esta tesis se enmarca dentro de una lectura del fenómeno artístico enraizada en los contextos históricos, sociales y religiosos y con un enfoque transversal al tocar todas las artes, pues no sólo se aborda la arquitectura propia de la Contrarreforma sino que además se estudian mobiliario y ajuares y, sobre todo, los contenidos devocionales que completan ese panorama. En realidad, se hacía necesario calibrar hasta qué punto la Contrarreforma y sus programas tuvieron una repercusión en el arte, que en esos momentos se convierte en un instrumento muy eficaz para mostrar la renovación religiosa propiciada desde el Concilio de Trento. Pero, como era de esperar, la adopción de los valores contrarreformistas no será un hecho aislado en la diócesis de Orihuela sino que obedece a un fenómeno muy importante en España según han sabido ver numerosos historiadores del arte.

Podrían enunciarse los siguientes objetivos específicos de esta tesis doctoral:

- Estudiar el comportamiento de la Diócesis de Orihuela desde el momento de su fundación (1564) hasta la llegada del primer obispo ilustrado (1767, D. José Tormo).
- Estudiar la historia de la implantación de la Contrarreforma en la Diócesis de Orihuela.
- Estudiar los inicios de la Diócesis como consecuencia del Concilio de Trento.
- Estudiar los diferentes Sínodos Diocesanos (siglos XVI a XVIII).
- Estudiar el valor de los Obispos y el Clero y su papel en el patrocinio artístico.
- Estudiar el valor del escenario: la adaptación de viejos templos, la renovación y la nueva imagen (obras arquitectónicas, retablos, templetes, camarines,…), construcción de nuevas iglesias como referentes contrarreformistas (los ejemplos: catedral de Orihuela, colegiata de San Nicolás de Alicante, la iglesia de Santa María de Elche, parroquias, conventos, ermitas,…).
- Estudiar el valor del ajuar:
    - La dignificación del culto.
    - Los tesoros. La platería.
    - Los textiles.
- Estudiar las ceremonias y los contenidos de los templos:
    - Las festividades eucarísticas. El *Corpus Christi* y el culto a la Eucaristía.
    - El auge de la devoción a los Santos y a la Virgen.
    - Las solemnidades: Semana Santa y otras grandes fiestas.

A día de hoy, todavía se discute cuál fue la vía estilística por la que los postulados defendidos a raíz del Concilio de Trento llegaron a los fieles. Si tuviera que establecerse el estado de la cuestión, se haría necesario señalar que, aunque no se haya abordado como tal fenómeno de conjunto, sí se ha estudiado el tema de la Contrarreforma y su impacto en el arte desde

los primitivos estudios de Charles Dejob (*De l'influence du Concile de Trente sur la litterature et les Beaux Arts chez les peuples catholiques*, 1844), Emile Mâle (*El arte religioso de la Contrarreforma*), Werner Weisbach (*El Barroco, arte de la Contrarreforma*, 1942), Santiago Sebastián (*Contrarreforma y Barroco*, 1981) o los particulares estudios de Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos y Palma Martínez-Burgos García, quienes aportaron unos enjundiosos trabajos que sirvieron de marco para acoplar ese mismo tema a diócesis concretas, caso de las investigaciones de Jesús Rivas para la diócesis de Pamplona o las muy importantes aportaciones de Germán Ramallo sobre la Contrarreforma en las catedrales españolas. En el caso concreto de la diócesis de Orihuela deben mencionarse los trabajos de Rafael Navarro y Gaspar Jaén en el campo de la arquitectura, los de Lorenzo Hernández Guardiola en cuanto a la pintura y los de Inmaculada Vidal sobre la retablística y la escultura monumental, así como los de Guadalupe Francés acerca de la orfebrería del siglo XVIII, incluyendo la de la Catedral de Orihuela.

La metodología que se ha seguido para la realización de este trabajo ha sido el vaciado de archivos municipales y eclesiásticos, la visita a las diferentes iglesias y conventos objeto de estudio, toma de fotografías y consulta de bibliografía específica. Por tanto, al obligado trabajo de campo debe sumarse la tarea de estudio, reflexión, análisis y sistematización de toda la información recabada, apoyada convenientemente en las aportaciones que existen sobre determinados temas o aspectos.

***

A mediados del siglo XVI tendrán lugar dos acontecimientos relevantes para el posterior desarrollo religioso de la Iglesia en general y de la antigua Gobernación de Orihuela en particular: en primer lugar, la

celebración de 1545 a 1563 del Concilio de Trento, quizá como respuesta a las 95 tesis de Martín Lutero o más bien como una reforma de la misma Iglesia católica, tan dañada desde hacía varios siglos, necesitada de una actualización y, lo que sería más importante, una adaptación de la institución religiosa a la nueva mentalidad del hombre del siglo XVI, lejos ya de las pretensiones medievales. Por otro lado, en 1564, y casualmente al compás de la Contrarreforma, nace la diócesis de Orihuela al disgregarse de la de Cartagena, bajo el reinado de Felipe II; por tanto, el marco geográfico de este presente trabajo queda definido en la diócesis de Orihuela, casi coincidiendo plenamente con la totalidad de la provincia de Alicante. El eje temporal se inicia de esta forma con el surgimiento de la diócesis y finaliza con el ascenso en 1767 a la silla episcopal del primer obispo ilustrado, D. Josef Tormo y Juliá, quien ya introduce unos ideales renovados, que pueden verse en su personal preocupación por dotar a los pueblos de su obispado de todo lo necesario para una vida más cómoda y confortable, sin descuidar la faceta religiosa y pastoral.

A lo largo de veinticinco sesiones y de tres papados diferentes se celebró en la pequeña población de Trento, en los Alpes, un concilio ecuménico con la presencia de todos los representantes de la Iglesia Católica, con la intención de que renaciera "la luz de la verdad católica, con el favor de Jesucristo, que es la verdadera luz, así como el candor y la pureza, y que se reformen las cosas que necesitan de reforma" (sesión II). A menudo, como se indicaba anteriormente, ha surgido el debate de la concepción del Concilio tridentino como rechazo de la Reforma luterana o como una auténtica reforma del Cristianismo, decantándose muchos teólogos e historiadores por esta segunda opción, pues la Iglesia de Occidente vivió un verdadero renacer religioso, dando lugar entonces a la también llamada Reforma católica.

Todos los acuerdos tomados por los padres conciliares fueron recogidos por escrito con una estructura muy clara y didáctica, configurada

a través de capítulos, cánones y decretos sobre la reforma, evidenciándose de esta manera que era deseo del Concilio la renovación de los aspectos fundamentales de la doctrina emanada de Roma. Así pues, se pusieron de manifiesto las intenciones relativas a la reforma del Clero, especialmente con la creación de seminarios, con la rectificación de determinadas actitudes por parte de los religiosos y con el auge de las órdenes, que vivirán a partir de este momento un periodo de esplendor inusitado, sobre todo los jesuitas, algo que se materializará en la erección de más y más conventos o en la adecuación de los ya existentes, estableciéndose una tipología para sus iglesias, que debían ser de planta de salón, la más funcional de todas las plantas. La Misa, que queda reafirmada como sacrificio por el Concilio, también fue objeto de diversas consideraciones, propiciando su realce que se efectuaran las ceremonias con luces, inciensos y ornamentos "con el fin de recomendar por este medio la majestad de tan grande sacrificio y excitar los ánimos de los fieles por estas señales visibles de religión y piedad a la contemplación de los altísimos misterios, que están ocultos en este sacrificio" (sesión XXII), algo que se pone en total relación con la escenografía y la teatralidad tan del gusto del Barroco, que podría verse justificada e iniciada en este decreto. Lógicamente, todo ello tuvo su paralelismo en la recién creada diócesis de Orihuela, como se verá más adelante. Además, también se regula el régimen de las visitas a las parroquias así como los sínodos, que en esta diócesis tendrán una correspondencia inmediata, pues en la temprana fecha de 1569, tan sólo cinco años después de proclamar el nuevo obispado, Gregorio Gallo convoca el primer Sínodo, al que le seguirán otros dos, en 1600 y en 1663, respectivamente, que acusan de una manera directa el impacto de la Contrarreforma.

La puesta al día de la Iglesia se hizo tangible asimismo en la erección de nuevas parroquias, ya con una imagen renovada, que se propugna desde la misma diócesis, al adaptarse ésta a las nuevas corrientes contrarreformistas. Muchos son los templos que desde los inicios del siglo

XVI, en ese tiempo de *Prerreforma católica*, se levantan en la demarcación oriolana, pero también ocurre el fenómeno de la adecuación de las viejas parroquias al lenguaje tridentino, que de esta forma se ven mejoradas y completadas, en ocasiones con suntuosos complementos como las rejas o con nuevas portadas que incorporan ya los ideales del Barroco, auténtico estilo de la Contrarreforma. Si hay un templo que acusa de manera notoria y evidente los postulados contrarreformistas es la antigua colegiata, hoy concatedral, de San Nicolás de Alicante, inédita en muy buena medida, que ha merecido un estudio en el que se ponen de manifiesto los valores del nuevo estilo y la concepción tan particular del espacio. Con todo, no queda ahí la importante aportación del arte barroco a la diócesis oriolana, sino que, de la misma manera, a partir de Trento se adecuan y dignifican los ajuares, viéndose renovados los tesoros medievales, que se ven aumentados y, en ocasiones, sustituidos por otras piezas más acordes con los gustos contrarreformistas.

Sin duda, una gran importancia recaerá en los programas que auspicia el Concilio de Trento, basados en tres grandes pilares. El primero de ellos es la Eucaristía, que sufrirá una necesaria actualización y, en consecuencia, un inesperado protagonismo que se efectuará no sólo en las ceremonias litúrgicas sino también en la promoción y el uso del arte destinado a la exaltación de tal Sacramento, ya que sean capillas, sagrarios, tabernáculos o custodias, con toda una serie de realizaciones en este sentido con la que se demuestra el carácter verdaderamente ejemplar con que fueron recibidas las disposiciones de Trento, sin olvidar el capítulo de la celebración del *Corpus Christi*. A estos actos deben sumarse otras solemnidades que reflejan de forma notoria el relevante papel de la devoción, que se patentiza en la Semana Santa y otras festividades, caso de la Santa Faz en Alicante o de la Virgen de Loreto en Muchamiel.

Otra de las devociones que promovió Trento fue el culto a la Virgen, como redentora, y a los santos, desechando la creencia aniconista, pues

mediante las imágenes se podía acceder directamente a la divinidad o, lo que es lo mismo, que la divinidad participaba de las tallas, sirviendo principalmente para orientar la fe. Se busca un mayor realismo pero también tienen mucho que ver el teatro y las tramoyas, pues el Barroco despliega su fantasía en un intento de mostrar un mundo de ilusión que permita evadir la mente humana de este mundo terrenal y la traslade a otro más metafísico. Es el momento de los retablos de orden único y monumental, que incorporan camarines en sus edículos principales. También conviene tener en cuenta que, aunque el Concilio de Trento suprime todos los actos teatrales en el interior de las iglesias, el Misterio de Elche siguió representándose merced a una bula del papa Urbano VIII. Este Misterio se verá asimismo seriamente influido por el movimiento contrarreformista en sus cantos y en sus acciones dramáticas y escenográficas, que nuevamente vienen a demostrar el carácter efectista del Barroco. La Contrarreforma también propició el culto a los santos y a sus reliquias, por lo que se vive a partir de entonces un fenómeno, con respecto a los restos materiales de los santos, que no tiene parangón, fomentándose así la realización de relicarios, rutas de reliquias y capillas consagradas a los santos.

Pero todo ello no debería ser considerado como una obra anónima, pues muchos y muy reputados son los artistas que trabajan en la diócesis desde los inicios del siglo XVI hasta el final del episcopado de Juan Elías Gómez de Terán, último obispo contrarreformista. No sólo arquitectos sino también escultores, pintores, maestros rejeros y plateros, consiguiendo que el arte en la diócesis orcelitana alcanzara verdaderos hitos. Mención aparte merecen, sin duda, los frailes arquitectos, también presentes en esta diócesis y responsables de obras de gran envergadura.

En suma, cabe indicar que esta tesis doctoral analiza el impacto que tuvo la Contrarreforma en tierras alicantinas, tanto al compás del surgimiento de la diócesis como en su posterior desarrollo, teniendo su repercusión más directa y notoria en los tres sínodos convocados en menos

de un siglo con el fin de estructurar la nueva situación religiosa y su correspondiente mantenimiento, siempre mirando a Trento. Asimismo, cabe decir que este proyecto de tesis doctoral fue merecedor de una beca por parte del Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", en la convocatoria de ayudas a la investigación del año 2011.

La redacción de una tesis doctoral es un fenómeno complejo que necesita todo un sistema de engranajes en torno a sí. Quizá, estos agradecimientos serían demasiado largos y siempre habría algún nombre en el tintero, aunque, no obstante, voy a intentar acordarme de todos aquellos que pusieron su granito de arena en el camino que ha sido la realización de este trabajo. Empezando por el ámbito universitario, cabe citar y agradecer su labor a los profesores Pedro Segado Bravo, Germán Ramallo Asensio, Mª del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll, Manuel Pérez Sánchez, Francisco de Paula Cots Morató, Rafael Navarro Mallebrera, Gregorio Canales Martínez. Asimismo, los archiveros de las distintas localidades sobre las que trata este presente trabajo facilitaron mucho la labor al proporcionar la bibliografía específica que acompaña este texto y orientar sobre algún determinado aspecto.

Muchos amigos han prestado también su ayuda para que esta empresa diera buenos frutos, comenzando por mi compañero de fatigas David García, Paqui Durá, Antonio Bazán, Jorge Belmonte, Cristina Gómez, Inés Antón, Isabel Chinchilla, Antonio Falcó, Antonio Luis Galiano Pérez, Mª Cruz López Martínez, José María Ramírez Mellado, Marina Belso, Rafael Navarro, Antonio Castelló, Màrius Bevià, Jorge Payá, José Ángel Maciá, Beatriz Llopis, Valentín Martínez, Tomás Serna, José Antonio Zamora, José Antonio Pérez Juan, Miguel Ors, Isabel Candela Latour, Lorena Moreno Cerro,… Y lógicamente párrocos y sacristanes de una larga nómina de iglesias de la provincia de Alicante, cuya solícita colaboración ha sido fundamental.

Lógicamente los miembros de mi familia se han erigido como el pilar fundamental de esta tesis, que no habría sido una realidad sin sus muestras diarias, muchas de ellas silenciadas, de comprensión, cariño y apoyo moral. Por ello, agradezco de corazón a mis padres Luis y María José, a mi hermano José Luis, a mis abuelos Bartolomé y María, *in memoriam*, cuyo feliz recuerdo también está presente en este trabajo, y a mis abuelos Pepe y María –quienes no sabían demasiado bien qué era aquello que hacía su nieto y que tantas horas le ocupaba– que hayan estado a mi lado en esta travesía. Quisiera tener unas palabras de gratitud para mis padres, cuyo constante celo y atenta vigilancia han propiciado de una manera muy feliz que este trabajo llegara a conseguirse pues han sido, son y serán la columna vertebral que sostiene no sólo los frutos de mi investigación sino también de mi vida. Gracias a vosotros por vuestra motivación diaria, aun en momentos de flaqueza o debilidad, por haber persistido a veces silenciosamente, de manera amorosa. Por todo ello y por mucho más, va dedicado a vosotros este estudio que ha ocupado varios años de mi vida. Os lo merecéis. Gracias de corazón. Os quiero.

He querido reservar la última parte al profesor Jesús Rivas Carmona, director de este trabajo, con quien, después de tantos años, me une una relación paterno-filial, a quien tanto debo y de quien tanto aprendo. D. Jesús, nunca le estaré lo suficientemente agradecido por todo lo que ha hecho por mí.

CAPÍTULO I

LA IMPLANTACIÓN Y EL DESARROLLO DE LA CONTRARREFORMA

Capítulo I
La implantación y el desarrollo de la Contrarreforma

I.1) La creación de la Diócesis en 1564, en tiempos de Felipe II

Varias han sido las ocasiones en que Orihuela ha demandado tener un obispado propio y desligarse de la diócesis de Cartagena[1], pues ya desde los años finales del siglo XIV, y tras un acontecimiento particular, los oriolanos solicitan al monarca aragonés "un bisbe que se nome bisbe de Oriola"[2]. Martín I, rey de Aragón, propugna la creación de este nuevo obispado sin éxito, pues la muerte del papa Gregorio IX (1378) impide la realización de ninguna gestión, teniendo que esperar Orihuela un largo lapso de tiempo debido asimismo al surgimiento del Cisma de Occidente, lo que obligó a seguir permaneciendo a la diócesis cartagenera durante casi dos centurias[3]. Con todo, la situación para Orihuela irá cambiando paulatinamente[4]. En 1413[5], el papa español Benedicto XIII[6] erigió en

---

[1] Para un mayor y más detallado conocimiento de este aspecto, debe verse Mossén P. BELLOT, *Anales de Orihuela*, t. I. Orihuela, 1954, ed. facsímil a cargo de Juan Torres Fontes, pp. 33 y ss. Desde aquí agradezco la amabilidad de Dª Inés Antón al facilitarme una gran parte de la bibliografía que se cita en este epígrafe.

[2] G. VIDAL TUR, *Un obispado español: el de Orihuela-Alicante,* t. I. Alicante, 1961, p. 39

[3] Bellot alega que "la causa del pleito tan largo, que duró 183 años, fue el contrapeso de los reyes de Castilla, que fueron más favorecidos de los Sumos Pontífices que los de Aragón" (Mossén P. BELLOT, *Anales de Orihuela*, t. I., ob. cit., p. 34)

[4] Varios momentos históricos son los que marcan el surgimiento del obispado de Orihuela desde 1353, que es el testigo documental conservado más antiguo, y 1564, fecha de la erección definitiva de la sede episcopal. Muchos de los hitos no corresponden a las verdaderas demandas de creación de un obispado sino que se ponen en relación con el denominado *Pleito de Orihuela* entre los miembros del cabildo y el concejo municipal. Es interesante para esta cuestión J. RUFINO GEA, *El Pleito del Obispado. 1383-1564*. Valencia, 1995.

[5] Esta fecha es aportada por G. Vidal mientras que P. Bellot indica que fue un año antes, después de los ruegos de Ginés Silvestre y una intensa correspondencia. La última carta dirigida al papa solicitaba el rango colegial si el proceso era breve o su anulación, si se demoraba en el tiempo. Finalmente, Benedicto XIII accede a las peticiones y concede la colegial a Orihuela (Mossén P. BELLOT, *Anales de Orihuela*, t. I., ob. cit., p. 40).

[6] Para comprender la psicología de este complejo personaje, que es considerado uno de los *antipapas*, se recomienda la lectura de F. de MOXÓ MONTOLIU, *El Papa Luna: un posible empeño. Estudio político-económico.* Zaragoza, 1986.

iglesia colegial la de El Salvador y Santa María de Orihuela, que ya era arciprestal desde 1285, gracias a la acción directa del rey de Aragón. Se complacían, por tanto, las demandas del clero oriolano pero se retomaba de esa forma la disputa con la cátedra cartagenera, que veía esta nueva concesión del rango de colegiata como un paso más hacia la proclamación futura del obispado oriolano, independiente de Cartagena y sufragáneo del de Valencia, como más adelante se expondrá. Benedicto XIII instituye que en la nueva iglesia debían estar presentes tres dignidades, diez canónigos, cuatro beneficiados, un diácono y un subdiácono[7]. Pero pronto comienzan las disidencias del clero con la ciudad de Orihuela[8].

El papa Eugenio IV concedió en 1431 otra Bula por medio de la cual se proveía a Orihuela y su colegial de un vicario[9], independiente del murciano, que recayó en la persona de Miguel Molsos. Enterado de ello, el obispo de Cartagena impugnó la Bula y amenazó al cabildo oriolano con la excomunión si la acataba. Este litigio se llevó a Roma, pretendiendo el prelado cartagenero la anulación de tal dictado, algo que no fue conseguido gracias a la acción del obispo de Lérida, partidario del clero de Orihuela, erigiéndose por tanto un vicariato en dicha población. El mismo papa en 1439 acabaría elevando el rango de colegial a catedral y nombrando como obispo de Orihuela a D. Pedro Ruiz de Corella, por la acción del rey

[7] Mossén P. BELLOT, *Anales de Orihuela*, t. I., ob. cit., p. 40. El pacto menciona que debía haber “trece canónigos, y que los tres fuesen rectores o curas, y que fuese el uno paborde y otro chantre y el otro prior”. Es Gisbert quien aporta más datos sobre este pacto e incluso la bula de erección de la colegiata. Se remite a su trabajo para la lectura de la bula E. GISBERT y BALLESTEROS, *Historia de Orihuela*, t. II. Orihuela, 1900, pp. 652-653. El 13 de abril de 1418 será ratificada esa bula por el papa Martín V.

[8] El concejo municipal obligó en 1415 a los clérigos a abonar el arbitrio de la Sisa, oponiéndose el prelado y comisionando al sacristán Sancho de la Maza, una de las tres dignidades, a llegar a una concordia amistosa. De la Maza fracasa y se envía a Sancho Martínez, el *chantre*, que también actúa sin éxito. El prelado oriolano excomulga al Justicia y a los Jurados, quienes reaccionaron contra la primera autoridad eclesiástica local dictando disposiciones económicas: “Y que el Justicia ocupe las mulas de los clérigos, que las tendrán, conforme al privilegio, si no tuvieren caballo”. Otras actuaciones y disputas fueron motivadas por la autoridad civil, al haber extraído violentamente de la colegiata a un delincuente que se había refugiado allí y a Juan Sánchez, vecino, que más tarde se ahorcaría (G. VIDAL TUR, *Un obispado español*…, ob. cit., t. I, pp. 43-45).

[9] Esta petición del vicariato ya estaba presente desde hacía varios años, concretamente desde 1419, pues se pide que, al no ser elevada a catedral la antigua colegial, al menos se erigiese un vicario, no dependiente de Cartagena.

Alfonso V el Magnánimo. La noticia fue recibida con gran alegría y se celebraron varias jornadas festivas, pero el regocijo duró poco tiempo, porque no tardó el cabildo de Cartagena en solicitar al papa de Roma la anulación de tal decisión, amparándose en la pobreza de la ciudad de Orihuela y sus alrededores y, accediendo, el pontífice suprime no sólo el flamante rango catedralicio sino también el vicariato, concedido años antes.

Por tales momentos es nombrado obispo de Cartagena D. Diego de Comontes[10], quien desde el inicio se muestra contrario a la creación de un vicariato en Orihuela hasta el punto de anularlo, pasando cuatro años hasta el restablecimiento de éste. El Concilio de Basilea en 1440[11] decreta sin éxito, previas presiones del rey Alfonso V, la creación de una catedral para Orihuela, concediendo el papa Calixto IV la definitiva concesión de un vicariato para los oriolanos, a pesar de la firme oposición del mitrado cartagenero Comontes, quien hasta el final de sus días fue contrario a todo signo de independencia por parte del cabildo orcelitano.

D. Martín Fernández de Angulo, obispo de la diócesis de Cartagena entre 1506 y 1510 admite la Bula de Julio II con fecha de 27 de abril de 1510 por medio de la cual se elevaba el rango de colegial a catedral de la de Orihuela, aunque debía ser *sub uno pastore*, esto es, una doble sede para la diócesis cartagenera pero con el gobierno de un solo obispo. Mas el mitrado volvió a negarse rotundamente a dicha decisión por la voluntad cambiante del rey Fernando II pero también por la manifiesta oposición de Carlos V a la separación de la diócesis de Cartagena[12]. Ya habían sido varios los

---

[10] Es interesante conocer la labor de este obispo, concretamente con la catedral de Murcia, en J. TORRES FONTES, *La catedral de Murcia. VI Centenario*. Murcia, 1994, pp. 99 y ss.

[11] Gisbert se hace eco de las diferentes versiones que tuvo este acontecimiento, pues muchos autores sitúan la fecha de erección de la nueva catedral en 1437 gracias a la acción del papa Eugenio IV. Este autor desdice todas las teorías aportadas hasta el momento e indica que fue efectivamente el Concilio de Basilea quien hace tal distinción en el año 1440 "por un acto de asamblea revolucionaria" (E. GISBERT y BALLESTEROS, *Historia de Orihuela*, t. III, ob. cit., pp. 212-213). Aprovecha para calificar al Concilio basileano como "aquella turbulenta asamblea convertida en conciliábulo".

[12] G. RAMÍREZ ALEDÓN, "La erección de nuevas sedes episcopales en el reinado de Felipe II: el caso de la ciudad de Xàtiva (reino de Valencia)", *Revista de Historia moderna*,

intentos de constituirse como entidad eclesiástica independiente y, tras muchas vicisitudes, se verá realizado tal anhelo con la llegada a la corona hispánica de Felipe II, aunque ese logro no hubiera sido efectivo sin la muy importante presencia del oriolano Fernando de Loazes, fiscal del Santo Oficio de Valencia y arzobispo de Tarragona.



Retrato de Felipe II.

El *Rey Prudente* siempre anduvo preocupado sobre las cuestiones relacionadas con la Iglesia como institución, con las creencias religiosas y el ordenamiento de la vida monacal en su Imperio. Para Felipe II, la ortodoxia de la fe cristiana estaba por encima de cualquier otra consideración, como así lo demuestran las palabras que dirigiera a su hermana Margarita después de haber aceptado el perdón a los confederados rebeldes de Flandes en 1566 y el cese de la actividad inquisitorial en aquellos territorios:

---

nº 17. Alicante, 1998-1999, p. 241. Es interesante la lectura de este artículo para comprender el surgimiento de otras diócesis y el nuevo panorama eclesiástico en España.

> "*Antes que permitir ningún desvarío en materia de religión, o tocante al servicio de Dios, prefiero perder todos mis dominios y cien vida, si las tuviese, porque no quiero ser nunca rey de herejes*"[13].

Lo religioso siempre iba unido, por otra parte, a lo político y a la acción de gobernar y esta actitud explica que se ocupara personalmente de dichos temas, incluso en los últimos años de su vida, cuando la salud le flaqueaba[14]. Pero una visión excesivamente simple que se ha colegiado de este planteamiento y de una abundante bibliografía situada más en la línea del combate ideológico que en el plano del análisis histórico, deja paso hoy a un juicio más ponderado sobre la actitud del monarca de la casa de Habsburgo en los asuntos religiosos, cruciales por otra parte para entender su reinado y la época que le tocó vivir[15]. Pero fuera de esa dicotomía, la actitud del rey supuso un revulsivo en la religiosidad española de la segunda mitad del Quinientos, como convencido impulsor de las reformas emanadas del Concilio de Trento. De ese espíritu de renovación de la Iglesia española surge también la postura del monarca español a favor de la erección de

[13] F. PÉREZ MÍNGUEZ, *Psicología de Felipe II*. Madrid, 1925, p. 143. Con todo, resulta crucial, para poder entender no sólo la psicología de dicho monarca sino también el ambiente espiritual de la España de los años centrales del Quinientos, el trabajo de M. CATÍ, *De Miguel Ángel a El Escorial. Momentos del debate religioso en el arte del siglo XVI*. Madrid, 1994. Esta última autora aporta una vasta bibliografía sobre la figura del *Rey Prudente* (p. 287) pero lo define como "el brazo derecho de la Iglesia y el defensor más intransigente del catolicismo en aquellos años" (p. 288), pues "los intereses de España coincidían con los de la Iglesia, no sólo en la conveniencia de la unidad ante las potencias extranjeras, sino también en la necesidad de un orden interno contra las fuerzas segregacionistas, sobre todo contra los movimientos reformistas y heréticos. En la unidad religiosa estaba aparentemente la solidez del reino, y en ese sentido, España tenía interés en colaborar estrechamente con la Iglesia" (p. 289).

[14] "Felipe II practicó la doctrina de que la ejecución de su propósito religioso era cosa que le correspondía exclusivamente; y así, no permitió en ella ingerencias" (R. ALTAMIRA, *Felipe II, hombre de estado. Su psicología general y su individualidad humana*. Alicante, 1997, p. 56).

[15] "La política religiosa de Felipe era progresista y en modo alguno se trataba de mera imposición del catolicismo tradicional. Dio un amplio y entusiasta apoyo a las novedades que introdujo Trento. Reformas de fondo y de forma en todas las órdenes religiosas, disciplina total del clero, educación de los curas párrocos, reforma de la práctica religiosa entre clero y feligreses, abolición de la misa y la liturgia antiguas, adopción de una nueva misa, de un nuevo libro de oraciones, de nuevo calendario; adiestramiento de misioneros y establecimiento de escuelas; todo constituía un importante plan modernizador que el Rey trató de implantar" (H. KAMEN, *Felipe de España*. Madrid, 1997, p. 108).

nuevas sedes episcopales, que permitirían en muchos casos mejorar la atención pastoral y la cura de almas, tanto de los cristianos viejos como de los moriscos conversos, que en porcentaje respetable poblaban algunos de sus reinos, especialmente en la Corona de Aragón.

La geografía eclesiástica de los reinos hispánicos apenas sufrió modificaciones hasta el reinado de Felipe II, quien siempre mostró interés en resolver los problemas derivados de la extensión y aumento de población de la diócesis, de la falta de atención pastoral de los fieles o de la situación de los moriscos. Ello indujo a afirmar a Mansilla que el problema de la creación de nuevos obispados era de gran urgencia en la España del siglo XVI, por lo que "no fueron móviles políticos, sino de orden espiritual y religioso los que más movieron a Felipe II a pedir y llevar a cabo la erección de nuevas sedes"[16]. Sea como fuere, es difícil separar la acción política de las razones "de orden espiritual" en un momento en que ambos planos de la acción de gobierno estaban estrechamente imbricados, como ya se ha indicado. La política asimilacionista del monarca respecto de la minoría morisca no parece residir sólo en razones pastorales, sino plenamente políticas, como se verá más tarde en el reinado de su sucesor Felipe III.

La reordenación de sedes episcopales en el reinado del *Rey Prudente* tiene dos ámbitos territoriales claramente diferenciados por razones políticas e históricas: la Corona de Aragón y la Corona de Castilla. En el primer caso, objeto de este estudio, los procesos de formación de nuevas sedes fue más amplio y de mayores consecuencias. En lo que respecta a Orihuela, es con este reinado cuando se abren nuevas perspectivas, pues el problema morisco, el crecimiento demográfico y la deficiente atención pastoral llevan al monarca a tomar partido en el asunto y lograr en el consistorio de 14 de julio de 1564 la diócesis oriolana,

[16] D. MANSILLA REOYO, "La reorganización eclesiástica española del siglo XVI. I: Aragón-Cataluña", *Anthologica Annua*, nº 4. Roma, 1956, p. 99.

dependiente del metropolitano de Valencia[17]. Las razones eran obvias para el propio Felipe II, quien entendía que la aspiración de la Corona de Aragón y más en concreto del reino de Valencia era que sus habitantes no dependieran eclesiásticamente del reino de Castilla, así como la diversidad de lengua y legislación, en clara referencia a los fueros y la lengua de los valencianos.

La creación de la nueva diócesis para Orihuela fue, sin duda, obra tanto del rey Felipe II como del papa Pío IV[18]. Lo que quizá no estaría tan claro era la demarcación territorial de este obispado orcelitano y su descripción habría que remontarla a los orígenes de la Reconquista de esta zona por el rey Alfonso X el Sabio, quien firma un documento en 1266 donde constan los señalamientos de términos y que será utilizado por el deán de Gandía, D. Francisco Roca, cuando le solicita Felipe II información histórica del territorio que se había de segregar de Cartagena:

> "*…Nos Don Alfonso Rey de Castilla…por saber que habemos de facer bien e merced a Don Fray Pedro por la gracia de Dios Obispo de Cartagena e al Cabildo de la Iglesia de este mismo logar, e a todos sus sucesores otorgamosle que haya este obispado todos dichos estos términos así como los había antes de que la guerra de los moros comenzase, que movió contra Nos el rey de Granada e los términos son estos: Alicante con su término, así como parte con término de la tierra del rey de Aragón, Petrel e Sax, e Villena, e la tierra de Don Manuel nuestro hermano,*

[17] Para conocer con mayor detalle todo lo relativo a esta intensa etapa de la historia de la ciudad y diócesis de Orihuela, puede leerse la tesis doctoral de A. CARRASCO RODRÍGUEZ, *La ciudad de Orihuela y el pleito del Obispado en la Edad Moderna*. Alicante, 2001, biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

[18] J. M. NAVARRO BOTELLA, *El primer sínodo diocesano de Orihuela, 1569*. Alicante, 1979, p. 35: "el Papa representa el paladín indiscutible del espíritu de Trento. El *Rey Prudente*, su ferviente defensor, diplomático, que pide y maneja con suavidad el problema moral y religioso de los moriscos, desea llegar a la unión de los pueblos por la unidad de la fe".

como parte con la tierra del Rey de Aragón, del Val de Ayora hasta Confruentes"[19].

Pero dicho deán propuso que el nuevo obispado "por el este, comprendería desde Orihuela hasta Busot y Aguas de Busot. Por el norte, Elda y Petrel. Por el Oeste hasta el término de Abanilla con Caudete y el valle de Ayora"[20], aglutinando de esa forma una catedral, cuarenta y cuatro parroquias y abundantes conventos de todas las Órdenes Religiosas. La jurisdicción del territorio ha recaído siempre en el Prelado y en cuatro Vicarios Foráneos, establecidos en Alicante, Elche, Caudete y Ayora. De esa forma brotaba una nueva realidad eclesiástica en España, nacida de la segregación de la diócesis de Cartagena "porque aquella sección, pueblo de Dios, pedía de siglos tener vida propia en lo que atañe a justicia, magisterio y santificación de los fieles mediante el gobierno de un obispo propio y cercano; con creación de nuevos centros parroquiales, aumento y organización de un clero también propio y cercano, solución concorde como ciudadanos de un Reino, el de Valencia, y a la vez como hijos de una Iglesia diocesana que encuadrara por igual los límites de la Provincia Eclesiástica Valentina en el Viejo Reino"[21].

Territorio de la nueva diócesis de Orihuela[22].

Vicariato General de Orihuela

Arciprestazgo de Orihuela	**Arciprestazgo de Elche**	**Arciprestazgo de Alicante**	**Arciprestazgo de Ayora**
Orihuela	Elche	Alicante	Ayora
Albatera	Aspe	Agost	Cofrentes
Almoradí	Aspiella	Aguas	Jerasuel
Benejúzar	Crevillente	Busot	Palazuelos
Callosa	Chinosa	Monforte	Sarra
Catral	Elda	Muchamiel	Teresa
Cox	Salinas	San Juan	Xallant
Daya	La Muela		
Guardamar	Monóvar		

[19] J. M. NAVARRO BOTELLA, *El primer sínodo…*, ob. cit., pp. 53-54.
[20] J. M. NAVARRO BOTELLA, *El primer sínodo…*, ob. cit.,
[21] J. M. NAVARRO BOTELLA, *El primer sínodo…*, ob. cit., pp. 67-68.
[22] J. B. VILAR, *Orihuela, una ciudad valenciana en la Edad Moderna*, t. IV, vol. III. Orihuela, 1981, p. 783.

Rojales	Novelda
Formentera	Petrel
Jacarilla	
La Granja	
Benferri	
Rafal	
Redován	



División en vicarías de la diócesis de Orihuela.

Felipe II fue coronado rey en el año 1556, aunque al inicio estuvo a la sombra de su padre. Los oriolanos conocieron la noticia de la muerte de Carlos V y pensaron que el ascenso al trono de Felipe II podría suponer interesantísimos cambios para sus aspiraciones de independencia espiritual, pues eran conscientes de que Carlos V “siempre había acabado favoreciendo a los murcianos en las consecutivas revisiones del Pleito del Obispado”. Felipe, por tanto, tenía que ocuparse de las cuestiones de orden interno de su Monarquía y la del obispado de Orihuela era una de ellas. Los oriolanos debieron pensar que la entronización de Felipe abría nuevas posibilidades para conseguir el objetivo episcopal y lo único que hacía falta era que se presentase una situación favorable.

Felipe II comienza de forma efectiva su reinado a finales de 1559, a la vuelta de una exitosa campaña en Francia. Se propuso como primer

objetivo erradicar la herejía de dos focos luterizantes que habían surgido en Valladolid, su tierra natal, y Sevilla. Y en poco tiempo "ahogó entre fuego y humo"[23] estos y otros brotes heterodoxos más pequeños y se presentó ante la Cristiandad como el paladín defensor de la fe católica. Durante los cuatro primeros años de su reinado, los asuntos del Concilio de Trento absorbieron su atención de tal modo que hasta 1563 no pudo comenzar a centrarse en la que sería una de las principales líneas de su política religiosa: la reorganización de la geografía eclesiástica de sus reinos. El monarca halló en la creación de nuevos obispados una solución eficaz para reafirmar ideales e, incluso, incrementar el control que pretendía tener sobre la pureza del catolicismo practicado por sus súbditos y, en especial, por los que consideraba más peligrosos: los moriscos. Y quizás redescubrió la utilidad de este método gracias a las suplicaciones episcopales oriolanas.

Tras desaparecer dichas suplicaciones al final del reinado de Carlos V, éstas volvieron a resurgir a principios de 1563. Por primera vez desde la coronación de Felipe II, el capítulo de El Salvador y la ciudad de Orihuela creyeron atisbar la posibilidad inminente de que apareciese una coyuntura idónea para ir a la Corte, a presentarle al nuevo monarca sus peticiones. Los oriolanos le piden ayuda a su paisano Fernando de Loazes, arzobispo de Tarragona, que había vivido de cerca todos los avatares de la cuestión del obispado a lo largo del siglo. Además, tenía cierta influencia sobre el rey. Le comentaron que "creían que había llegado, por fin, el momento adecuado para suplicarle a Felipe II que accediese a desmembrar el obispado de Cartagena y a crear el de Orihuela"[24], pues la muerte de don Esteban de Almeyda estaba muy próxima de acontecer y, además, tenían entendido, o más bien se habían hecho la ilusión, de que el monarca quería satisfacer a sus súbditos mediante la división de algunas prelaturas, esto es, creando

[23] A. CARRASCO RODRÍGUEZ, *La ciudad de Orihuela y el pleito…*, ob. cit., p. 82.
[24] A. CARRASCO RODRÍGUEZ, *La ciudad de Orihuela y el pleito…*, ob. cit., p. 83.

nuevos obispados. En realidad, lo que le piden al rey es la restitución "de nuestra antigua sede episcopal"[25].

Los oriolanos decidieron aprovechar la muerte del obispo Almeyda, pues estando vacante el obispado de Cartagena era más sencillo que Pío IV promulgase su dismembración y la consecuente creación del de Orihuela, pues para ello no necesitaba conseguir el consentimiento del prelado. Únicamente había de asignar las tierras y rentas que correspondientes a los dos obispados y nombrar a los dos clérigos que le propusiese el monarca español.

Pero la respuesta de Loazes no se hizo esperar. En primer lugar les comentó que le había alegrado mucho ver cómo contaban con él para la cuestión del obispado y les aseveró que le hubiera gustado tener mejor salud "para entender en un negocio de tanta importancia y de tanta justicia, del qual yo tengo más información y pasión que persona desta vida"[26]. Loazes alienta a los oriolanos y les informa de que les ayudaría en todo lo posible, a pesar de tener noticias del envío a la Corte de los procuradores[27]. Le hacen llegar al rey un informe en el que se señalaba la conveniencia de poner fin a tantas disensiones, haciendo coincidir los límites políticos y eclesiásticos de los respectivos territorios, diferentes en lengua, legislación y jurisdicción, aparte de contar la gobernación oriolana con dos ciudades, diez villas y catorce lugares. El monarca vio una ocasión favorable para sacar adelante una empresa que venía de antiguo: incorporar el nuevo obispado a la archidiócesis de Valencia. Sin duda, uno de los factores que más relevancia tuvo fue la abundante presencia de moriscos, algo que se había descuidado

---

[25] Los oriolanos estaban convencidos de que antes de la invasión musulmana, Orihuela había sido sede de un obispado, pero tal creencia era absolutamente falsa (G. VIDAL TUR, *Un obispado español*…, ob. cit., t. I, pp. 19-20).

[26] A. CARRASCO RODRÍGUEZ, *La ciudad de Orihuela y el pleito*…, ob. cit., p. 84.

[27] Loazes "desaconsejó sabiamente llevar el asunto a las Cortes de Castilla, como pretendían algunos, pues los murcianos, castellanos al fin, llevarían las de ganar", es decir, que la cuestión se plantearía en las Cortes de Aragón, que estaban próximas a reunirse en Monzón, donde Loazes, "presidente del brazo eclesiástico catalán y portavoz de los tres estamentos del Principado, volcaría toda su influencia a favor de su patria" (J. B. VILAR, *Orihuela, una ciudad valenciana*…, ob. cit., t. IV, vol. III, pp. 780 y ss.).

por completo por parte de Cartagena al no poder atender la totalidad de la gran extensión de dicho obispado. Solamente con la creación de una nueva diócesis podría erradicarse y reformarse este problema.



Retrato de Gregorio Gallo. Atribuido a Sánchez Coello.

En diciembre de 1563, Felipe II emite un informe a Orihuela en el que indica su "firme propósito de erigirla en cabeza de obispado", al tiempo que señala que el papa Pío IV, tan atento con las cuestiones de índole pastoral, se mostró muy interesado y a favor de esta causa. El 1 de marzo de 1564 el rey envía a Roma un nuevo memorial en el que hace constar "la forma y manera de hacer la erección"[28], presentando a Gregorio Gallo de Andrade como el candidato idóneo para ostentar la mitra oriolana, quien tuvo una destacada participación en el Concilio de Trento y fue confesor de la reina Isabel de Valois. En ese memorial trata de modo general la cuestión de la dismembración del obispado de Cartagena y presta particular atención a la presentación de los nominados para las dos mitras que habían de resultar de ella. Comenzó su redacción recordándole al embajador Luis de Requesens que el año anterior le había suplicado al papa que dividiese la diócesis cartaginense para crear, con parte de sus territorios, un nuevo

[28] Fue publicado por D. MANSILLA REOYO, "La reorganización eclesiástica…", ob. cit., p. 128.

obispado que tuviese su sede en Orihuela, y que Pío IV había decidido complacerle.

Con todo, lo cierto es que todos los trámites se realizaron con mucha presteza, pues cuando quisieron darse cuenta los murcianos, la disgregación de Orihuela de la diócesis cartagenera era un hecho más que consumado. Así las cosas, el 14 de julio de 1564 se acuerda en San Pedro la erección de este nuevo obispado, después de un "consistorio secreto del papa Pío IV con los cardenales" erigiendo la iglesia "de colegial en catedral, no obstante lo contradicho por parte de los de Murcia". El breve pontificio dispone que pertenecían al nuevo obispado aquellos territorios valencianos que habían formado parte de Cartagena, incluidos los sitios de Caudete y el valle de Ayora, así como la ubicación de la sede en Orihuela[29].

Aunque fue designado Gallo como nuevo obispo, hasta el 23 de marzo de 1556 don Juan Segriá fue el administrador, obispo auxiliar de Valencia, pues hasta tal fecha no tomará posesión el primero de los mitrados de Orihuela. Resulta muy evocadora la relación de acontecimientos con motivo de la entrada del obispo Gallo en Orihuela y que se relatan a continuación:

> "*Desde las primeras horas del día en la ciudad apareció todo preparado para el recibimiento del tan deseado prelado. Se situación vigías y se destacaron heraldos que anticipasen a la población a la llegada del séquito episcopal y del Obispo. Llegado éste, hizo su primera entrada y presentación, entre las aclamaciones de la muchedumbre, enardecida de entusiasmo, y el volteo general de campanas, que asociados al sonar de clarines y atabales formaban su alegre y movido concierto. La entrada verificóse por la puerta mural del convento de*

[29] J. B. VILAR, *Orihuela, una ciudad valenciana*…, ob. cit., p. 783.

predicadores. Allí mismo recibió, sobre magnífico y elevado tablado, adornado con las armas prelaticias y ricos tapices, a los representantes de los brazos de la ciudad, mientras se organizaba la comitiva con las entidades representadas.

Del suntuoso cortejo formaron parte cuantiosos atabaleros, dulzaineros y otros músicos, vestidos con gramallas de paño rojo, lo mismo que los alguaciles y dependientes del Concejo municipal. Los tamboriles aparecieron adornados con terciopelo granate y lo mismo las trompas y los añafiles.

Bajo palio de seda y oro hizo su entrada el Sr. Gallo, que camino de la Catedral, recorrió las calles de Orihuela adornadas con arcos triunfales de verde y flores, siendo cubiertas a su paso por profusión de pétalos arrojados desde todas las ventanas, todavía moriscas muchas de ellas.

Llegado que hubo a los muros catedralicios, se detuvo el Sr. Gallo de Andrade, y en otro tablado que junto a los mismos se levantaba, semejante al anterior, revistióse de pontifical para entrar luego en el recinto sagrado, donde el solemne canto del Te Deum *dio por terminado el acto*”[30].

Sirva asimismo el estudio de G. Vidal para elaborar una biografía de este primer obispo para Orihuela:

"*Fue Don Gregorio Antonio Gallo de Andrade, hijo de padres de la nobleza castellana: Don Ambrosio Gallo, jurisconsulto y regidor perpetuo, y Doña Emerenciana de*

[30] G. VIDAL TUR, *Un obispado español*…, ob. cit., pp. 112-113.

Andrade y Zalazar. Nació el día 9 de marzo de 1509. De cuatro hermanas y dos hermanos, él fue el mayor de todos.

Su vocación eclesiástica le llevó a la Congregación de Canónigos Regulares de San Antonio Abad, donde hizo sus primeros estudios, que continuó después en la Universidad de Salamanca. Allí, en abril de 1532, aprobó cursos. El Bachiller se lo dio el Maestro Francisco de Vitoria el 22 del mismo mes y año. Es esta la primera vez que aparece su nombre en los libros del Archivo Universitario. La documentación de esta época es muy rara. En 1536 pasó a ocupar la Cátedra de Biblia, que antes desempeñó el maestro Pedro Ortiz. Tenía que explicar ciento dieciséis lecciones por la remuneración de cien florines.

En 28 de mayo de 1537 se licenció en Teología y juró el grado en el mismo día (estos documentos comprenden en su expediente sobre unas dos hojas); y en 27 de marzo aparece explicando la Cátedra Cursatoria de Partes de Santo Tomás. Constaba de ochenta y dos lecciones y era su titular el licenciado Andrés de Vega.

En 11 de mayo de 1538 se le presentó para el Grado de Maestro y en junio se le confirió con toda solemnidad.

Como su salud se resintiese, tuvo que optar por la secularización, que le fue concedida por el Papa. Antes había desempeñado, no obstante su juventud, elevados puestos en la Congregación, llegando hasta el de Comendador del Colegio de Madrid.

Fuera de la comunidad antoniana, por su vasta cultura, en 19 de octubre de 1540 desempeñó la Cátedra de Biblia, disfrutando el sueldo de 100 florines.

Con el catedrático Juan Gil de Nava, en 5 de diciembre de 1548, opositó a la Canonjía magistral de la catedral de Salamanca, vacante del famosísimo Maestro Pedro Ciruelo. Verificada la votación, cada opositor obtuvo once votos. En el Archivo de esta Catedral se conserva un proceso curiosísimo de unos cien folios sobre la validez de uno de los votos del Maestro Gallo, que estaba traspasado por un alfiler, y que quería anular su contrincante Gil de Nava. En dicho proceso aparece sentencia de la Cancillería de Valladolid a favor del Sr. Gallo y contra ella, el Maestro Gil de Nava apeló al Papa.

El día 2 de abril tomó posesión de la magistralía el Maestro Gallo, pues el proceso se acabó por muerte de su contrincante.

En el claustro que la Universidad de Salamanca celebró el 26 de enero de 1551, consta que "como S. M. el Emperador nuestro Señor, por sus cédulas Reales había enviado a llamar a los señores maestros Gregorio Callo y Fray Melchor Cano para que se hallasen, a mediados de abril, en la ciudad de Trento, donde se había de celebrar el Concilio universal", luego de ser leídas aquellas cédulas reales se procedió a votación entre clausúrales y éstos "votan que…atendiendo a sus muchas letras y calidades de sus personas…vayan al Concilio".

En la Gregoriana constan las sabias y acertadas intervenciones del Maestro Gallo en aquel Concilio.

En 23 de diciembre de 1553, el Maestro Gallo pedía su residencia al Cabildo de Salamanca y éste, en 9 de noviembre de 1556, por otra parte acuerda cerrar los ventanales de la Catedral con vidrieras de Flandes; a este fin las pide al Maestro Gallo, que llamado por el Rey, allí

se encontraba, y le encarga recabe del Monarca la confirmación de privilegios ya otorgados a aquella iglesia.

En atención a los numerosos y relevantes méritos del Maestro Gallo, en 16 de diciembre de 1559 fue nombrado y juró el cargo de Maestrescuela y Conciliario de la Universidad salmantina.

Por las actas capitulares de su iglesia, en 15 de mayo de 1560 lo encontramos junto a Felipe II en Cortes, labrando en pro de su Catedral. Fue jubilado en la Cátedra por haberla desempeñado veinte años el 9 de julio de 1560.En 1564 se llama ya Maestrescuela y Obispo de Orihuela"[31].

Una vez vistos los rasgos biográficos y del desempeño de su labor pastoral y eclesiástica, conviene decir que la inclinación desde el inicio como nuevo obispo de la diócesis de Orihuela fue la reparación y construcción de las iglesias, pues las constantes confrontaciones entre Castilla y Aragón desde los tiempos lejanos de la Reconquista habían alcanzado asimismo a los edificios religiosos, aunque Felipe II le ordena en un primer momento otros menesteres, relacionados más bien con el control y la regulación de la numerosa población morisca que habitaba las tierras del sur de la Corona de Aragón. Este obispo va a ser el eje y el centro de una nueva comunidad diocesana, nacida desde y por los textos conciliares tridentinos. Muy al principio de su obispado, en 1567, ya se le ve preocupado por reedificar el ermitorio del Rosario en Orihuela, antiguo oratorio de los Templarios dedicado a San Miguel. Asimismo, se interesó por las obras de la iglesia de Santiago en la misma ciudad, que habían comenzado en 1565, una vez derribada la primitiva iglesia de origen mudéjar. Sin duda, uno de los legados más interesantes de Gallo lo constituye el conjunto de obras suntuarias que regala a la catedral,

[31] G. VIDAL TUR, *Un obispado español*…, ob. cit., pp. 113-115.

destacando el busto relicario de Santa Florinda[32] así como otros objetos de platería y un espléndido terno de oro sobre seda blanca, lo que viene a demostrar la renovada concepción de la organización de la nueva catedral y la constitución de una nueva imagen del culto, dotando a la principal iglesia de su diócesis de un adecuado ajuar tanto de orfebrería como de textiles, que sirviera para el perfecto aderezo de todos cuantos rituales tenían cita en dicho espacio sacro.



Catedral de Orihuela. Siglo XIV.

Pero si por algo se recuerda a Gallo es por haber convocado el primero de los tres sínodos diocesanos, enfocado principalmente, y muy influenciado por el recientemente concluido Concilio de Trento, hacia la reforma de las costumbres, preocupándose también, y al hilo de lo tridentino, por la erección de un seminario aunque este anhelo no se verá materializado hasta siglos más tarde, cuando entra a escena el obispo Juan Elías Gómez de Terán.

---

[32] Este relicario contiene el cráneo de Santa Florinda, que en realidad había sido un regalo de la reina María de Austria a Gallo antes de ser nombrado obispo de Orihuela. En 1577, el obispo solicita que "se hiciese engastar en plata", para donar la reliquia a la catedral, quedando registrada la dádiva como "una cabeça y cuello de plata y en algunas partes dorada con letrero al pie que dize caput Santae Florindae". La peana es años posterior, labrada en 1600 previsiblemente por Hércules Gargano, autor del relicario de Santa Severa, que hace pareja con éste (J. SÁNCHEZ PORTAS, "La platería de la Gobernación de Orihuela en los siglos XV y XVI", en VV.AA., *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, 1991, pp. 128-129).

Por otro lado, también mostró interés por otros templos y edificios, pues es el encargado de restaurar el viejo Palacio Episcopal y los conventos de San Francisco, San Agustín y la Merced, todos en la ciudad de Orihuela. No obstante, no conviene dejar de lado su faceta de pastor, pues atendió de forma personal todas las necesidades espirituales y materiales de los pueblos de su diócesis. Los documentos revelan un celo muy grande "por la observancia del Concilio de Trento", algo que se pone en total relación con este trabajo si se tiene en cuenta, según se ha comentado en sus notas biográficas, que el obispo Gallo estuvo presente en dicho Concilio por deseo expreso de Carlos V y, lógicamente, trató de implantar las medidas contrarreformistas en la nueva diócesis, adquiriendo el impacto de Trento en ella un carácter verdaderamente ejemplar[33].

***

En definitiva, la creación de la diócesis en 1564 por disgregación de la de Cartagena posibilitó una mejor implantación de los valores contrarreformistas. Esa erección debe enmarcarse y justificarse en el personal empeño de Felipe II en modificar la geografía eclesiástica de la Península Ibérica. El monarca dispuso que el primer mitrado para Orihuela fuera don Gregorio Gallo, uno de los asistentes al Concilio de Trento por mandato de carlos V, por lo que la adopción de todos los postulados acordados allí estaba más que asegurada. Especial celo tuvo este prelado por las cuestiones pastorales, sobre todo por los moriscos, aunque también tuvo un particular interés en el plano arquitectónico y artístico en tanto que serviría para dotar a la recién creada diócesis de una nueva imagen, más acorde con las nuevas necesidades y los nuevos gustos contrarreformistas,

[33] "La brillantez de su saber y magisterio hizo que fuera designado, junto con Melchor Cano, por votación y aprobación favorable de todo el claustro de la Universidad de Salamanca, entre los teólogos más famosos enviados por el emperador Carlos I y su hijo Felipe al Concilio de Trento en 1552" (J. M. NAVARRO BOTELLA, *El primer sínodo*…, ob. cit., p. 89).

centrándose así en la construcción, reforma o adecuación de los templos. Espejo de ese desarrollo artístico fueron tanto las numerosas obras promovidas como el legado suntuario que dejó para la catedral de Orihuela. Por tanto, y ante las circunstancias históricas que así lo favorecieron, puede decirse que el acomodo de la Contrarreforma en la diócesis oriolana tuvo un carácter verdaderamente ejemplar, debiendo tenerse en cuenta el propio nacimiento de la misma al compás del Concilio de Trento y la reforma católica.

I.2) Los Sínodos Diocesanos (1569, 1600 y 1663)

En primer lugar, conviene hacer una distinción entre dos términos que se van a repetir con frecuencia: *sínodo* y *concilio*, que, aunque son complementarios, resultan diferentes en sus concepciones. *Sínodo* es, según la RAE, el "concilio de los obispos" de forma que el *sínodo diocesano* es la "junta o congreso de los obispos y otros eclesiásticos de la Iglesia católica, o de parte de ella, para deliberar y decidir sobre las materias de dogmas y de disciplina". Por su parte, *concilio* se define como la "junta del clero de una diócesis, convocada y presidida por el obispo para tratar de asuntos eclesiásticos". Es decir, un sínodo[34] es una reunión entre el obispo y los presbíteros con carácter diocesano, constituyéndose como un reflejo a menor escala de aquellas otras reuniones –los concilios– celebradas en torno a la cabeza visible de la Iglesia para examinar los asuntos de mayor gravedad.

El Concilio de Trento[35] recoge el dictamen surgido en Letrán IV en 1213 que mandaba celebrar un sínodo diocesano con carácter anual "con el fin de arreglar las costumbres, corregir los excesos, ajustar las controversias y otros puntos permitidos por los sagrados cánones", debiendo ser convocado el primer sínodo tras el Concilio de Trento en un espacio menor de un año. Se establece que habían de asistir a los sínodos diocesanos "todos los exentos que deberían concurrir en caso de cesar sus exenciones y no estén sujetos a capítulos generales", además de los párrocos[36].

---

[34] En realidad, un "sínodo menor" era la realidad de la fe y costumbres cristianas a unos territorios o pueblos que no eran la metrópoli o capitalidad de las diócesis o provincias del Imperio Romano, que recogen de un modo concreto todos los decretos dogmáticos y disciplinares del Concilio de Trento, dando así una renovada juventud a la sociedad cristiana del siglo XVI. Benedicto XIV ya definía que un sínodo debía ser "la congregación legítima reunida por el Obispo, compuesta de los presbíteros y clérigos de su diócesis, y de otros que deben acudir a ella, en la cual se ha de tratar y deliberar de los asuntos concernientes a la cura pastoral" (Benedicto XIV, *De Synodo diocesana*, libro I, cap. 4. Ferrara, 1758).

[35] Sesión XXIV, cap. II.

[36] Ello es explicado y ampliado con mayor detalle en A. MACHUCA DÍEZ, *Los Sacrosantos concilios de Trento y Vaticano I*. Madrid, 1903, p. 321.

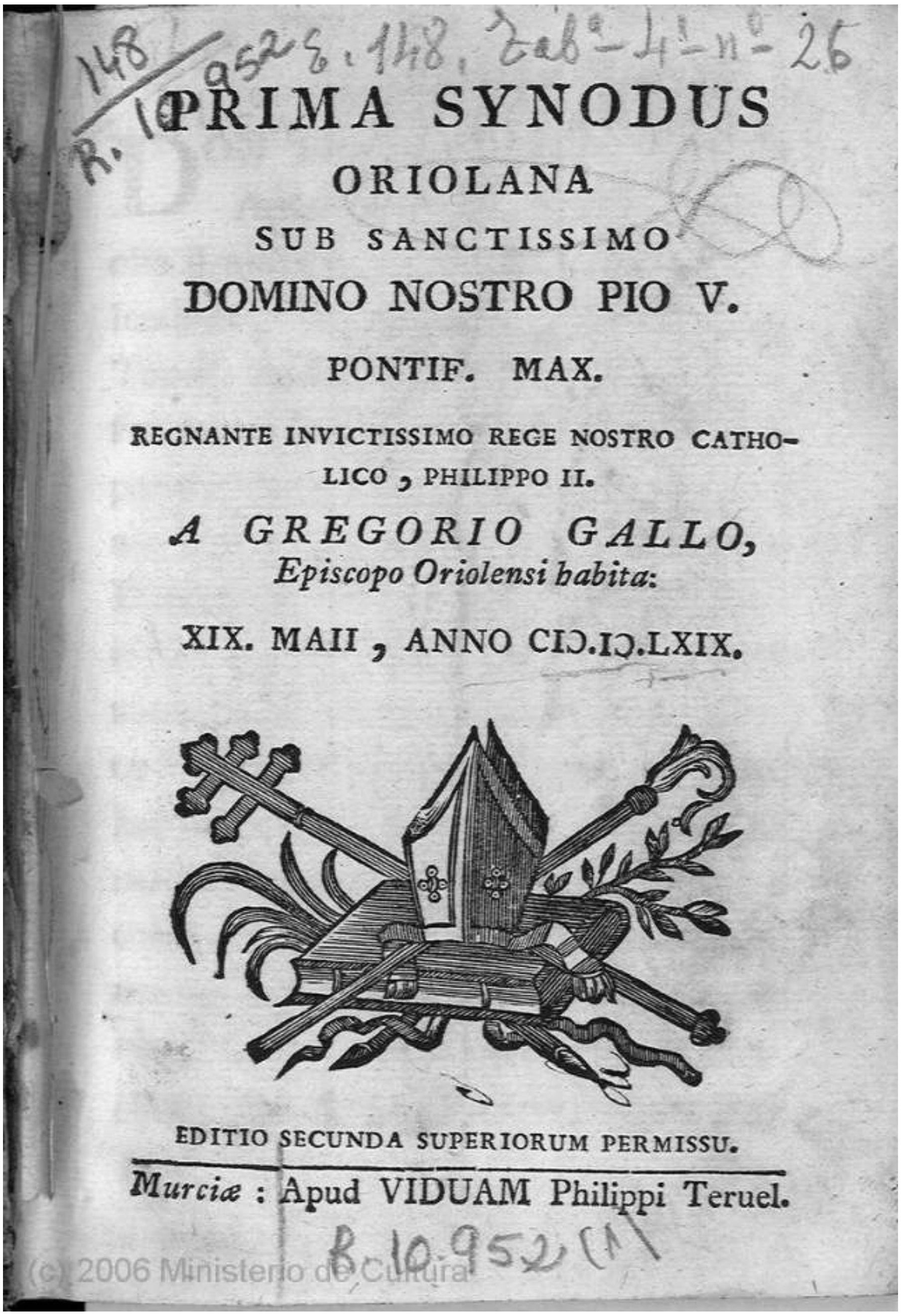
El sínodo de forma tradicional se organizaba en tres sesiones solemnes, todas ellas celebradas en el ámbito catedralicio y con sus respectivos ritos y misas. La primera de las jornadas era la apertura del sínodo, cuando tenía lugar la Misa del Espíritu Santo presidida por el obispo, mientras que la segunda se constituía como el epicentro de la reunión, al tomarse en tal momento las decisiones más trascendentales para la continuidad, el cambio o la reforma de aquellos aspectos que necesitasen observancia. Finalmente, la tercera sesión tenía la función, por lo general, de suscribir por parte del prelado aquellas constituciones o decretos decididos en la anterior jornada, clausurándose de tal forma el sínodo con el canto del *Te Deum* de acción de gracias.

A raíz del decreto de Trento sobre la celebración cada tres años de un concilio provincial, la provincia eclesiástica valentina, que tenía incorporada recientemente la diócesis orcelitana, convoca en 1565 el tercero de sus sínodos provinciales (los dos anteriores habían tenido lugar en los años 546 y 1240), al que acude en representación de Orihuela don Juan Segrià, obispo auxiliar y en funciones. La misma convocatoria proporciona la clave: “gracias al Tridentino vamos a renovarnos y a rejuvenecer la Iglesia, después de haber estudiado diligentemente los males morales de esta religión”[37]. Puede ser considerado este concilio provincial valentino, junto con otras cédulas reales que más tarde se comentarán, como los antecedentes más inmediatos del primer sínodo diocesano para Orihuela, que beberá sin duda de ellos, pues esta reunión provincial servirá de mucha ayuda para que el primero de los sínodos oriolanos tuviese rapidez en sus decretos, fuese práctico y estableciese la certeza canónica que de él se esperaba.

En primer lugar, el concilio valentino acepta todos y cada uno de los Decretos de Trento, además de ratificar la obediencia al Sumo Pontífice. Se articula en torno a cuatro títulos, cuyo contenido se verá reflejado en el

[37] J. M. NAVARRO, *El primer sínodo*…, ob. cit., p. 120.

sínodo de 1569, y ciento catorce capítulos, en los que se analizan de forma pormenorizada y profunda algunas de las cuestiones que se habían puesto de relevancia en Trento: la Doctrina y sus ministros, los Sacramentos, el culto, las sagradas imágenes, los delitos y las penas. A este antecedente sinodal deben sumarse dos reales cédulas de Felipe II en las que apelaba al acatamiento del Concilio tridentino.


PRIMA SYNODUS
ORIOLANA
SUB SANCTISSIMO
DOMINO NOSTRO PIO V.
PONTIF. MAX.
REGNANTE INVICTISSIMO REGE NOSTRO CATHOLICO, PHILIPPO II.
A GREGORIO GALLO,
Episcopo Oriolensi habita:
XIX. MAII, ANNO CIↃ.IↃ.LXIX.

EDITIO SECUNDA SUPERIORUM PERMISSU.
Murciæ : Apud VIDUAM Philippi Teruel.

Portada del Sínodo Diocesano de 1569.

Se daban, por tanto, diversas circunstancias favorables y de obligado cumplimiento para que fuese convocado el primer sínodo diocesano en el año 1569, presidido por el obispo Gallo. Puede decirse, en definitiva, que esta reunión en el obispado de reciente creación de Orihuela constituyó un trasunto fiel del Concilio de Trento, no sólo por ser Gallo uno de los teólogos que asistió y participó en él, sino también porque desde el mismo arranque de la diócesis, ésta se convirtió en verdadero paradigma y en el destino idóneo de las ideas contrarreformistas, prestando especial atención a una cuestión nombrada ya varias veces: la población morisca.

El Concilio de Trento había querido reforzar la institución de la Iglesia católica ante los ataques luteranistas y por ello fue realizada esta reunión ecuménica a la que acudieron cardenales, obispos, teólogos y príncipes, viéndose materializadas las aspiraciones en toda una serie de decretos y órdenes relativas a aquellas cuestiones que habían sido descuidadas con el paso de los tiempos pero, también y sobre todo, como respuesta al movimiento protestante, que había puesto en duda y entredicho precisamente aquellos dogmas más férreos en el núcleo de la Iglesia de Roma con el fin de buscar la revitalización del cristianismo primitivo y, consecuentemente, la vuelta a la pureza de la religión. El sacerdote agustino Martín Lutero publicó sus *95 tesis* en contra de la institución eclesiástica católica, viéndose seriamente perjudicada ésta por los graves daños que hacían tales ideas. Para erradicar todos estos focos herejes, la Iglesia católica, aunque ya precisaba una intensa renovación, realizará la llamada *Contrarreforma* también conocida como *Reforma católica*, cuyo eje vertebrador será el Concilio de Trento, en el que se decretan toda una serie de órdenes que serían las encargadas de, en primer lugar, adaptar la Iglesia al hombre del siglo XVI y, en segundo lugar, la observancia y su posterior reforma de determinados aspectos sobre el Clero, los Sacramentos y el culto. Tales nuevas concepciones son las que trae el obispo Gregorio Gallo

para su diócesis, viéndose reflejadas por vez primera en el texto de este sínodo[38].

El sínodo de 1569 se articula en base a tres grandes pilares: la parte dogmática, la cultural y la jurídica, cristalizando de forma ejemplarizante las disposiciones tridentinas, si bien es cierto que en este presente trabajo se estudia en base a seis postulados[39] y solamente se traerán a colación aquellos que estén directamente relacionados con la temática de este trabajo, descartando, por tanto, el resto de decretos por tratar temas o bien transversales o bien ajenos al eje vertebral de la relación de la Contrarreforma y el Concilio de Trento y el arte en la antigua diócesis de Orihuela. La catedral acogerá esta primera reunión diocesana aunque también lo harán otros edificios, como el Palacio Episcopal o el Colegio de Santo Domingo, creado a la par del sínodo como Universidad de la Iglesia. Con estas palabras del obispo Gallo quedó abierto el sínodo y consignado en sus documentos oficiales:

> "*En el Nombre de la Santa e Indivisible Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo. Este primer Sínodo Oriolano, legítimamente congregado por decreto del Sacrosanto Ecuménico Concilio Tridentino; bajo el Pontificado de Nuestro Santísimo Papa Pío V, en su año cuarto de Pontificado y en el décimo cuarto de reinado de nuestro invictísimo rey Señor Nuestro Católico, Felipe II, presidiéndolo el Ilmo. y Rvdmo. Señor D. Gregorio Gallo*

---

[38] En la introducción se aclara: "quod nuper sacrosancti concilii Tridentini decretis instauratum est" (G. GALLO DE ANDRADE, *Prima Synodo Oriolana*. Murcia, 1569, p. 5).

[39] Decretos 1-6 (convocatoria, respeto al Concilio de Trento y al valentino, además de a la autoridad del Papa), decretos 7-17 (organización de la comunidad parroquial), decretos 18-40 (formación espiritual), decretos 41-55 (santificación del templo), decretos 56-65 (disciplina para las personas eclesiásticas), decretos 66-69 (disciplina sobre el matrimonio) y decretos 70-74 (curia diocesana). Esta división fue propuesta por J. M. NAVARRO BOTELLA y se ha seguido en este trabajo al ser la más funcional para dividir las ramas conceptuales de los decretos sinodales.

de Andrade por la gracia de Dios y de la Sede Apostólica, Obispo de Orihuela"[40].

En todas las páginas del sínodo se percibe el propósito fundamental: acrecentar día a día entre los fieles la verdadera fe cristiana y las rectas costumbres que conducen a una vida católica. Sin duda, ello era lo que más le preocupaba a Gallo, según consta en la Carta Pastoral que anunciaba la reunión aunque la explicación de la demora de convocar el sínodo tras unos años de episcopado obedecían a causas íntimamente ligadas con las líneas de atención preferentes del prelado, a saber, las necesidades de la catedral, la visita a toda la diócesis y el viejo problema de los moriscos, que ya venía de antiguo, imposibilitando todo ello que el sínodo se celebrase al compás de la creación de la diócesis[41].

Debía servir esta asamblea para poner al día determinadas cuestiones relacionadas con la vida de la diócesis pues cabía modificar y reformar, por ejemplo, los abusos en la administración de los Sacramentos, empezando por el Bautismo y terminando por los matrimonios clandestinos. Igualmente la predicación de la palabra de Dios tenía que estar basada en un Catecismo universal para todos[42], algo que era un avance con respecto a siglos pretéritos. La Iglesia, según la mente de Trento, era esencialmente una

[40] J. M. NAVARRO BOTELLA, *El primer sínodo*…, ob. cit., p. 158.
[41] Gallo se justifica en los siguientes términos: "Quod officium expectatio eorum, qui electi erant, nec dum venerant plurimum retardavit. Deinde cum ad curandos morbos, necessaria sit eorumdem cognitio, et ad videndos, et componendos mores, eorum natura, qui iis imbuti sunt, et nobis subiiciuntur, debeat esse perspecta; huius rei gratia nos ipsi totam Diocesim magna cum cura et diligentia lustravimus et visitavimus. Iam vero Valentiam profecti sumus; ubi multos menses cum praestansissimis et salute animarum eorum, qui ne per ad fidem Christianam ex Mahometica fraude sunt conversi, ageremii. Unde effectum est, ut una cum integro et erudito fidei Catholicae Inquisitore Felice Evia de Oviedo superiori anno ad predicandum Edictum singularis cuiusdam beneficii a sanctissimo Pontifice et Rege nostro Catholico noviter conversis collati iverimus. Accedit etiam quod valetudine adversa praepediti, Synodi celebrationem diferre, coacti sumus" (G. GALLO DE ANDRADE, *Prima Synodo Oriolana*, ob. cit., p. 6-7).
[42] Decreto 7: "Illa parochorum prima, ac maxima cura et sollicitudo esse debet; ut comissos sibi Christi fidelis saluberrimis fidei doctrinis; et sanctissimi vitae monitis oportune compleant. Huic suo muneri, Dominicis potissimum, Festisque diebus inter Missarum solemnia; doctrinam Christianam, vulgari lingua, populo explaent…".

institución, teniendo un punto visible –el templo– y una dirección vertical –el Divino Oficio–, que debía rezarse en el coro.

Trento es, por tanto, la gran protagonista de este primer sínodo oriolano. Ya desde el primer decreto, la *profesión de la fe*, se observa la fórmula tridentina recién redactada y mandada por Pío IV. El sínodo en su segundo decreto acepta todo el Concilio de Trento[43] y el Provincial Valentino[44] –decreto 3º–, al que ya se ha hecho alusión con anterioridad. También la organización de la comunidad parroquial se basa en Trento (sesión XXIV, capítulo XIII[45]), dándose una convocación universal y abarcando cuestiones de culto, enseñanza, libros, el problema de la blasfemia,… Asimismo en este primer grupo de decretos (del 6º al 17º) están presentes los templos, las calles, los puertos y las escuelas[46],

[43] "Haec Synodus Oriolana sacrosanctum, oecumenicum, Tridentinum Concilium; ad haereses hoc tempore serpentes extirpandas; collapsam Ecclesiasticam disciplinam instaurandam; in Spiritu Sancto legitime congregatum; toto corde amplectens; omniaque et singula in eo decreta admirans et suspiciens; palam et publice recipit, atque admittit et ab ómnibus sibi subditis recipi, admitti et fidelissime religiosissimeque observari iubet".

[44] "Eadem haec Diocesana Synodus Concilium Provinciale Valentinum; sub felic. record. Pio Papa IV, a bon. mem. Martino Ayala, archiepiscopo Valentino habitum, eta, qua debet, reverentia prosequens; omnia et singula in eo decreta, quantum de iure potest, ac debet; recipit, admittit et ab omnibus sibi subditis recipe, admitti et observari praecipit. Adhibitis tamen ad id correctionibus, modificationibus et expositionibus super eo factis, a S. D. N. Pio, Papa V. Datis Romae, apud Sanctum Petrum, sub anulo piscatoris, die IV. Novembris. M.D.LXVII. Pontificatus nostri anno secondo".

[45] "*Capítulo XIII. Cómo se han de socorrer las catedrales y parroquias muy pobres. Tengan las parroquias límites fijos*. Por cuanto la mayor parte de las iglesias catedrales son tan pobres y de tan corta renta, que no corresponden de modo alguno a la dignidad episcopal, ni bastan a la necesidad de las iglesias; examine el concilio provincial y averigüe con diligencia, llamando las personas a quienes esto toca, qué iglesias será acertado unir a las vecinas, por su estrechez y pobreza, o aumentarlas con nuevas rentas; y envíe los informes tomados sobre estos puntos al sumo Pontífice Romano, para que instruido de ellos su Santidad, juzgare convenientemente las iglesias pobres entre sí o las aumente con alguna agregación de frutos…Asimismo en las iglesias parroquiales, cuyos frutos son igualmente tan cortos, que no pueden cubrir las cargas de obligación, cuidará el Obispo, a no poder remediarlas mediante la unión de beneficios que no sean regulares, de que se les aplique o por asignación de las primicias o diezmo aquella porción que decentemente baste a la necesidad del cura y de la parroquia".

[46] Son interesantes a este respecto los decretos 8 (el establecimiento de cuatro comunidades eucarísticas al año), 12 (la importante labor de catequización especialmente a la población morisca) y el 14 (la devoción a la Eucaristía).

destacando entre todos ellos el decreto 14, que alude al auge de la devoción al Sacramento de la Eucaristía[47].

También el tridentino ejerce una poderosa influencia en aquellos decretos relativos a la formación espiritual y a la reforma del culto, con la adaptación del nuevo Misal romano[48] así como el empleo de los portapaces de plata u otro metal noble para el rito de la paz[49] imitando el ejemplo de las catedrales y otros grandes templos, o el uso adecuado y en perfectas condiciones de todos los elementos que estarán presentes en el altar para las celebraciones litúrgicas (cáliz, corporales, patena,…)[50], viéndose por tanto el inicio de un cambio tanto en el culto como en su aderezo que se prolongará hasta bien entrado el siglo XVIII, es decir, con la Contrarreforma y el Concilio de Trento se sientan las bases para la reforma no sólo del clero sino también del culto, lo que conllevará una nueva concepción del espacio sagrado y los programas devocionales. Otro de los decretos indica la prohibición de música en la misa[51] así como espectáculos[52], además de la obligación de la renovación de Cristo en la Eucaristía a los ocho días de la Pasión[53]. Asimismo, y dentro del episodio de la formación espiritual, se

---

[47] "Auctorem vitae sacrilegio haeretici non alio, ac perfidi Iudae furore perciti, iterum, quantum in ipsis est; in crucem tollunt; quem in Sacrosancto Eucharistiae sacramento, nefarie oppugnant" por lo que se solicita la institucionalización de la Asociación Minerva.

[48] "Hanc Ecclesiam divo Salvatori dicatam…ac Diocesi Missale, Breviarium ac Manuale…".

[49] Decreto 23: "…quan decentissimam, pro suarum Ecclesiarum opibus, ex argento, aliave apta materia, osculo pacis deferendo, tabellam, eorum, ad quos spectat sumptibus, aptis imaginibus calendam, depingendamve curent. Quo die elapso, si comparata tabella non fuerit, qui in mora fuiste convincentur, Visitatoris nostris arbitrio puniantur".

[50] Decreto 22: "Quia murdieties, ac mitor, in sacrificio altaris summopere retinere debet; praecipimus: ut, de laudabilis Cathedralis Ecclesiae more et Corporalium candor decentibus loculis, suu borsa conservetur; et mappulae purificatoriae ad calices exsiccandos adhibeantur: et Hostia ad consecrandum, non sini patena imposita, aut Corporalium loculis conservata; ad altare deferatur".

[51] Decreto 24: "Prohibemus, ne in Cathedrali et reliquis ecclesiis nostris, Solemnis Symboli Nicaeni, in Missa, decantatio, diebus Dominicis, aut quibuscumque festivitatibus, Organorum, aut aliorum instrumentorum modulatione interpoletur, interrumpaturve".

[52] Decreto 54: "In sacris, constituti, si in scenam unqua, prodierint, Comoedias, Mimos, Histriones egerint, Militum, Feminarum, Parasitorum, aut alias ridiculas personas sustinuerint larvati deprensi fuerint, sex diebus, in carcere, poenas luant…". Este decreto se pone en relación con la prohibición de los dramas en el interior de las iglesias que también afirma Trento y que atañerán de una forma directa al Misterio de Elche, como se verá en el epígrafe correspondiente.

[53] Decreto 25: "Sacrosanctum Eucharistiae sacramentum, ut in omnibus Ecclesiis nostris, octavo quoque die, quinta feria, renovetur…".

obliga a los clérigos a vigilar el Monumento de Jueves Santo de la misma forma que el resto de los cristianos velan a los difuntos[54] y se instituye el calendario de los días festivos que le corresponden a esta diócesis[55], además de no permitir la celebración de otros festejos en las vísperas de tales festividades (decreto 30).

En lo relativo a la santificación del templo, el sínodo oriolano establece, entre otros decretos, la prohibición de deambular por el interior de las iglesias, la obligación de hacer reverencia a los altares por ser allí donde se hace el sacrificio a Cristo[56], la adecuada ornamentación de las capillas so amonestación a sus propietarios privados[57], el sitio separado correspondiente en el templo a hombres y mujeres, incluyendo al Clero[58], y la veneración de las imágenes en las iglesias y en los domicilios

---

[54] Decreto 27: "Ut illius mortis…a Christianis ómnibus recolatur: et Sanctissimum Domini nostri, Iesu Christi corpus in sepulcro repositum, quam maxima fieri possit; religiones adoretur…qui feria quinta in Coena Domini, mutatis vicibus, coram monumento semper appaertant et pervigilent…".

[55] Decreto 29: "Dies autem Festi sunt eiusmodi: Circumcisio Domini. Epiphania. Sebastianus Martyr. Vincentius Martyr. Purificatio Beatae Mariae virginis. Mathias Apostolus. Anuntiatio Beatae Mariae virginis. Marcus Evangelista. Vincentius Ferrer Confessor. Philippus et Iacobus Apostoli. Inventio sanctae Crucis. Barnabas Apostolus. Nativitas sancti Ioannes Baptistae. Petrus et Paulus Apostoli. Iacobus Apostolus. Transfiguratio Domini. Laurentius Martyr. Assumptio Beatae Mariae virginis. Mattheus Apostolus. Dedicatio Michaelis Archangeli. Lucas Evangelista. Simon et Iudas Apostoli. Festum omnium Sanctorum. Andreas Apostolus. Conceptio Beatae Mariae virginis. Thomas Apostolus. Nativitas Domini. Stephanus Protomartyr. Ioannes Apostolus et Evangelista. Resurrectio Domini cum feria secunda et tertia. Ascensio Domini. Festum Pentecostes cum feria secunda et tertia. Festum Corporis Christi".

[56] Decreto 42: "Cum magna altaribus, ad offerenda Deo sacrificia conservatis, reverentia a Christi fidelibus deferri debeat; vetamos, ne illis sese viri aliqua sui corporis parte reclinent, recumbantve, aut aversi irreverenter ad ea adsistant, aut feminae galeros suos imponant. Contra facientes solido uno, in eiusdem altaris, contra quod peccatum fuerit, ornamentis insumendo multamus".

[57] Decreto 44: "Ut divini cultus splendor, in Cathedrali et reliquis ecclesiis nostris, amplificetur, privatorum in eis sacellorum Dominos, Synodo approbante, admonendos esse statuimus; ut quisque sciorum sacellorum altaria, intra duos a fine huius Synodi menses, decore ornanda, tabulas et imagines, intra annum, suis sumptibus, depingendas current. Quae si facere distulerint, ea a nobis remedia adhibebuntur, quae iuri et aequitatu aptísima iudicabamus".

[58] Decreto 45: "Feminae cancellos Magistratibus ad sedendum, in Ecclesiis, destinatos non ingrediantur, aut ad eorum sedilia proxime accedant. Ubi vero commode fieri poterir, virorum, ad feminarum loca, ne permixtim sedeant, separentur. Diem commemorationis defunctorum et Anniversariorum, in quipus generatim, per cognationes et familias, in Ecclesiis, conveniri solet, semper excipimus. In sacellis vero angustionibus et aliis altaribus, ubi Missae submissa voce celebrantur, distincto feminae a viris loco sint, ut maiores omnes in ecclesia religione versentur".

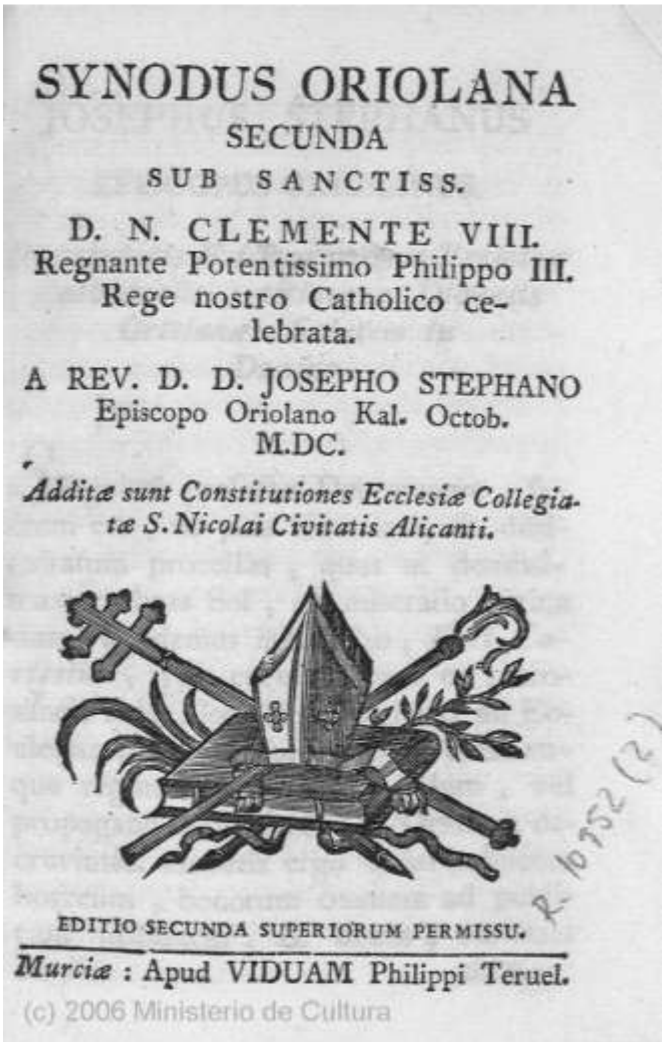
particulares[59]. Finalmente también se ordena la erección y posterior apertura de un seminario para la formación de los clérigos[60], dada la proliferación de órdenes religiosas, tal y como se había dispuesto también en el Concilio de Trento. Se insta asimismo a que se dé lectura de todos y cada uno de los decretos del sínodo "in Cathedrali, in capitulis generalibus, in Parochialibus nostrae Diocesis Ecclesiis, Dominica prima Adventus, omnia in ea decreta publice recitentur" (decreto 73).

Este primer sínodo diocesano de 1569 es la referencia principal que ha quedado de la labor pastoral y prelaticia de Gregorio Gallo, descubriendo a través de esta fuente a un obispo muy preocupado por ejercer adecuadamente la tarea que le había sido encomendada, muy convencido de su función episcopal y consciente de su responsabilidad por la salvación de sus fieles. El sínodo, en definitiva, transmite en todo momento una intencionalidad primordial por la buena organización diocesana, hasta en los más mínimos detalles: la tarea de los párrocos, especialmente la catequesis y la evangelización del pueblo morisco, su forma de vivir y vestir, el cuidado de las ceremonias litúrgicas, el cumplimiento de las celebraciones cristianas por parte de los fieles, la distribución de los días de fiesta, el control de la economía y de la usura,…según ha quedado reflejado en aquellos decretos que han sido seleccionados para ejemplificar los argumentos sinodales. El obispo desea que todo quede bien ordenado y, además, controlado posteriormente por sus visitadores, comprometiéndose a celebrar

[59] Decreto 46: "Grattissimum Deo, ad Sanctis cum Christi regnantibus obsequium se praestare sciant, qui Crucis, Deiparae virginis, sanctorumque imagines, quas venerantur et ad eas procumbentes preces fondant, in suis domibus decore, religioseque reponunt. Quae pia devotion, si apud omnes Christi fidelis vigeat, Parochi, Quadragesimae tempore, ad confitentum explorandum, singulas subditorum suorum domos circumeuntes, diligentes observant. Et si qui (quod non credimus) in tam sancto vitae instituto colendo, negligentiores fuerint, eos serio admoneant. Parochi, qui admonere praetermiserint, severe arbitrio nostro ponientur".

[60] Decreto 59: "Seminarium clericorum, ab oecumenica Synodo Tridentina, ad Dei laudem et Ecclesiastici ordines incrementum, Spiritu Sancto dictante, decretum, in hac urbe erigendum, adapaeriendumque esse et ad dotis, seu reddituum, qui illia assignati sunt, pensionem, omnes, qui, ex eiusdem Concilii decreto, tenentur compellendus esse, Synodo approbante, statuimus, decernimus atque declaramus. Quod Divinum Concilii institutum, ut, primo quoque tempore, ad suum finem, exitumque deducatur, sedulo a nobis, pro rei magnitudine, curabitur".

anualmente un sínodo, tal y como se había acordado en el Concilio de Trento, aunque dicha tarea fue imposible de llevar a cabo, de forma que, hasta el siglo X, tan sólo se han celebrado tres sínodos.


SYNODUS ORIOLANA
SECUNDA
SUB SANCTISS.
D. N. CLEMENTE VIII.
Regnante Potentissimo Philippo III.
Rege nostro Catholico celebrata.
A REV. D. D. JOSEPHO STEPHANO
Episcopo Oriolano Kal. Octob.
M.DC.
Additæ sunt Constitutiones Ecclesiæ Collegiatæ S. Nicolai Civitatis Alicanti.

EDITIO SECUNDA SUPERIORUM PERMISSU.
Murciæ : Apud VIDUAM Philippi Teruel.

Portada del Sínodo Diocesano de 1600.

Pero, desgraciadamente, la solución de uno de los principales problemas que había venido acusando la diócesis desde su creación, esto es, la población morisca, estaba lejos de solucionarse. Ya habían pasado unos cuantos años desde que tuviera lugar el primer sínodo de 1569 y tales cuestiones no se habían remediado, lo que forzó al obispo José Estevan a convocar la segunda asamblea diocesana en 1600. Mas, en este caso, algunas circunstancias ya no eran como antes, pues ya se contaba con la colegial de San Nicolás en la ciudad de Alicante, pues se alude en el mismo

texto de la convocatoria a sus canónigos. Este segundo sínodo, que sigue igualmente los preceptos tridentinos y acepta los decretos tanto en el Concilio Provincial Valentino de 1565 como en el Sínodo de 1569[61], debía servir para la definitiva implantación contrarreformista y para solucionar el tema morisco, que se venía arrastrando de antiguo[62].

También de este segundo sínodo, que en realidad es una ampliación del anterior, además de modificar algunos decretos, se destacan algunos capítulos que son relativos a los elementos del ámbito artístico y del ceremonial durante los ritos litúrgicos, que lógicamente conviene poner de relevancia. Uno de los primeros capítulos alude a la conveniente ornamentación de las imágenes de los santos, no debiendo ser vestidas con ropas profanas, pues deben responder a la seriedad que debe caracterizarlas. Se castiga el empleo de una indumentaria inadecuada porque movía más los ánimos "ad lasciviam et luxuriam" y no "ad pietatem", que hubiera sido lo correcto[63], siguiendo uno de los cánones que había sido objeto de estudio y

---

[61] Capítulo I: "In hac secunda venerabili Synodo oriolana, non solum Sacrosanctum Tridentinum Concilium, ad hereses evellendas et mores informandos institutum, admitimus; sed etiam Sanctiones, Regulas, Ordinationes, Constitutiones et Decreta omnia, a S. Sede Apostol. emanata et publicata, quantum in nobis est publice et palam amplectimur… Provinciale quoque Concilium Valentinum, ut est a Sede Apostolica emendatum ey primam Synodum Oriolanam a Reverendissimo D. Gregorio Gallo primo huius Sedis Episcopo antecessore nostro, habitam libenter admitimus; exceptis his constitutionibus, quae in hac nostra seconda Synodo, pro temporem varietate, corriguntur".

[62] Este aspecto se trata con mucha amplitud en los capítulos IV y V del sínodo de 1600 e incluso se pide a las parroquias cercanas a las zonas donde habitaban los moriscos que se dediquen a catequizar y evangelizar mediante "diligentem operam". No se profundiza en este presente trabajo sobre esta cuestión por desviarse del tema central, aunque es interesante este párrafo por la importancia del texto: "…Nos igitur licet in hac Diocesi seminari Dei Evangelium, et frequente concinium irrigatione, inserere Dei virtutem atque doctrinam in Morischorum cordibus studuimus, nihil tamen asequti sumus ex nobis, quasi ex nobis: sed ille prefecit, qui vocat ea quae non sunt; et omnibus rebus in tempore suo tribuit incrementa virtutum. Cuius quidem pietate factum est, ut iam omnes totius nostrae Diocesiae Morischi a Christianis novis orti, barbaras vestes exuerint, peregrinum ornatum a maioribus acceptum sponte abiecerint, et multi peccata sua et impios errores Machometanos in utroque foro et verbis et scripti detestati fuerint, maxima cum lachrymarum profusione".

[63] Capítulo 14: "Dolendum est in Ecclesiis, dum processiones habentur, Sanctorum Imagines, et maxime Beatissimae Virginis, ita procaci venustate et saeculari splendore ornari, eoque cultu, et mundo muliebri, sericis vestibus, profanarum foeminarum more, componi; ut spectatorum animos non ad pietatem sed ad lasciviam et luxuriam inducant. Quapropter ex auctorictate S. Concil. Trident. Sess. 24 de invocatione et veneratione Sanctorum iubemus, ne posthac huiusmodi imagines, more aliarum foeminarum, turbinato capillo, aut vestibus, a profannis mulieribus commodato acceptis, aut seculari habitu

reforma en el Concilio de Trento[64]. El resto de los capítulos que contiene el segundo sínodo diocesano corresponden a temas más relacionados con la economía[65] y con las conductas del Clero, dedicándose precisamente un anexo a este último aspecto[66], del cual se extraen algunos puntos para ilustrar la ejemplar acogida de la reforma del Clero que tuvo lugar con el Concilio tridentino.

Los primeros capítulos de estos "estatutos y ordenaciones" del Clero hacen referencia a su correspondiente indumentaria, pues debían ir "vestidos con hábito limpio, largo y decente y nada deshonesto" (capítulo 1), con

---

comptae et calamistratae induantur. Eas vero quae tam in Ecclesiis sive regularibus, sive secularibus, quam in privatis Dominus, profano habitu inductae, repertae fuerint, omnino amoveri volumus. Imagunculae quoque parvae, fictili opere confectae, et fuco consignatae, si vanitatem et profanitatem praebetant ad Altar ne admoventur imposterum. Gestorum item Christi et intergerrimae Virginis et Sanctorum raepresentationes, imagunculis fictilibus, mobili quídam agitatione compositis, quas Tytires, vulgari sermone appellamus, eisdem in Ecclesiis, aut alibi ne fiant, cum irrisionem potius et contemptum quam devotionem excitent".

64 Sesión XXI: "…Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la Sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe; enséñese al pueblo que esto no es copiar la divinidad, como si fuera posible que ese viese ésta con ojos corporales o pudiese explicarse con colores y figuras. Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sórdida; evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa, ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita de las reliquias, para tener convitonas, ni embriagueces: como si el lujo y la lascivia fuese el culto con que deban celebrar los días de fiestas en honor de los santos…".

65 Uno de los capítulos más interesantes es la añadidura de festividades locales, que debían sumarse a las que establecía el sínodo de 1569. Se declara fiesta en Orihuela la de San José, la Visitación de la Virgen, las Santas Justa y Rufina, Santos Abdón y Senén, Santo Domingo, San Roque, San Agustín, San Gregorio Taumaturgo, Santo Ángel Custodio y la Consagración de la Catedral (14 de julio de 1597); para Alicante las de la Santa Faz, San Roque, el Milagro Eucarístico en el incendio de Santa María, San José, San Poncio, San Antonio de Padua, la erección de la Colegiata de San Nicolás (24 de julio de 1600) y la Traslación de San Nicolás; para Muchamiel, las de la Virgen de Loreto, la Santa Faz y San Roque; para San Juan de Alicante, las de la Santa Faz, San Roque, Santos Cosme y Damián, la Degollación de San Juan, la Sangre del Señor, la Virgen de Loreto, San Poncio y San José; para Agost las de la Virgen de las Nievas, San Francisco y San Roque; para Caudete las de San Roque, San Poncio, Santa Catalina, San Bernardino y San José; para Elche, las de la Degollación de San Juan y San Francisco; para Monforte, las de San Roque, San Poncio y los Santos Abdón y Senén; para Aspe, la de San Roque; para Guardamar, las mismas que para Orihuela; para Crevillente, la de San Roque; para Villafranqueza, las de San José, San Roque y Santa Ana y para Almoradí, las de San José, San Roque, San Damián y San Sebastián.

66 El título de este epígrafe es "Estatutos y ordenaciones de cómo se han de haber todos los clérigos del Obispado de Orihuela, hechos y ordenados y mandados por D. Jusepe Estevan, obispo de Orihuela del Consejo de su Majestad, en la sínodo que se celebró en el mes de octubre de 1600 años".

"sotanas negras, largas hasta los pies" sin hacer uso del báculo si no era por edad o por enfermedad (capítulo 2) mientras que "los constituidos en órdenes sacros traigan la corona abierta y la barba baja sin punta" no pudiendo entrar a las iglesias "con sombrero" ni al coro "sin sobrepelliz y muza". A partir del tercer capítulo se establece el ceremonial que debían realizar los sacerdotes, desde su revestimiento en la sacristía[67] hasta los ritos de la misa, pasando por la forma solemne que debían tener tales momentos[68]. Asimismo, también se incluye un capítulo sobre la limpieza y la buena disposición que debían tener todos los ornamentos, "de la manera que se requiere para el decoro del culto Divino"[69]. Finalmente se disponen los estatutos de la colegial de San Nicolás de Alicante.

---

[67] Capítulo 3: en él se ordena "que ningún sacerdote se pueda vestir ni se vista para decir Misa en otro lugar que no sea la Sacristía mayor de la Iglesia y de ella salga a celebrar al Altar que le pareciere, preparándose primeramente con mucha limpieza de conciencia, como también de la exterior. Para lo cual mandamos que en cada sacristía de las nuestras Iglesias de nuestro Obispado haya una pila, o fuente donde se puedan lavar las manos, y una tovalla con que se limpien, la cual se haya de mudar dos veces en la semana, a cuenta de la fábrica, y que de esto tengan particular cuidado los sacristanes".

[68] Capítulo 6: se exhorta "que a los dichos sacerdotes, que cuando salieren de la sacristía revestidos para decir Misa, lleven el cáliz en la mano izquierda, y sobre él los corporales dentro de una bolsa, y encima de ellos la mano derecha, y vayan con la gravedad, devoción y compostura que se requiere, llevando los ojos bajos, modestos y no distraídos. Y si pasaren por delante el Altar mayor se arrodillen, y si estuviere patente el Santísimo Sacramento, se quiten el bonete; y volviéndosele a poner, vayan con la misma compostura y sosiego hasta el Altar donde han de decir la Misa. Y encargamos a los dichos sacerdotes que la digan con mucha devoción y lean con grande distinción, de manera que los oyentes lo comprendan y se edifiquen, y no se aceleren en las ceremonias, siguiendo siempre con toda quietud y gravedad lo que está dispuesto y ordenado en el Misal Romano de Pío Quinto". De la misma manera, en el capítulo 7 se ordena que "acabada de celebrar la Misa, vuelvan a desnudarse a la Sacristía con la misma compostura y sosiego, y en ninguna manera se detengan a hablar con persona alguna, ni saluden a nadie, si no fuere a su Prelado, y vayan atentamente rezando las Antífonas, Salmos y oraciones de gracias que manda el Misal Romano, recogiéndose un poco en consideración de los beneficios, que de la mano del omnipotente Dios, en aquel día recibieron con tan alto don y sacrificio".

[69] Capítulo 9: "Ordenamos y mandamos a los Curas y Sacristanes, y a las demás personas que tuvieren cargo de los ornamentos de las Iglesias, que tengan muy grande cuidado de mudar a sus tiempos las tovallas, casullas, capas, delantealtares y los demás ornamentos, conforme a los colores que se piden en cada tiempo, según está dispuesto en el Misal Romano, teniendo los dichos ornamentos muy limpios y bien cogidos de la manera que se requiere, para el decoro del culto Divino. Para lo cual mandamos que tengan los sacristanes particular curiosidad, y que pongan muy gran diligencia y cuidado en la limpieza de los purificadores, y que de dos a dos días los muden, y que asistan hasta la última Misa, cerrando las puertas de dichas Iglesias y abriéndolas a sus tiempos, y en particular antes de anochecer".



Aguamanil de la sacristía de la iglesia de Santa María (Elche).

Parecía que con la celebración de este sínodo bajo el episcopado de José Estevan se habían solucionado aquellas cuestiones de las que se ocupan los capítulos sinodales. Y en efecto fue así. No obstante el buen ambiente reinante en el obispado en la primera mitad del siglo XVII y siempre siguiendo los postulados tridentinos de la celebración, aunque fuese imposible, con carácter anual de un sínodo diocesano, en el año 1663 se decide convocar otra reunión, en este caso presidido por el obispo fray Acacio March de Velasco, quien ocupa la cátedra episcopal desde 1660 a 1665. Ya en el mismo inicio del texto del sínodo se deja clara la intención del nuevo obispo de retomar lo dispuesto en la sesión XXIV del Concilio de Trento en lo tocante a la celebración obligatoria anual de un sínodo, por lo que se convoca la nueva asamblea diocesana, una vez realizada la Visita general a toda la diócesis con el fin de recopilar aquellas noticias y aquellos hechos y cuestiones que necesitaban ser revisados, aunque ya se había puesto fin de manera formal y oficial a la cuestión más importante por la

que se celebró el sínodo segundo: los moriscos. Este tercer sínodo, publicado ya en lengua romance[70], realiza una revisión de algunos determinados capítulos de la asamblea de 1600 de una manera pacífica[71] con la presencia de los cabildos tanto de la Catedral de Orihuela como de la Colegial de San Nicolás, además de otros rectores, curas y otros religiosos.

El eje vertebrador de este sínodo es "la reforma de los Eclesiásticos y demás feligreses de nuestra diócesis", tratándose aspectos que ya habían sido revisados en anteriores asambleas diocesanas pero también algunos que se estudian por vez primera en esta reunión. El rey Felipe IV aprobará la celebración del sínodo mediante una carta que se incluye al inicio del texto aunque es posterior cronológicamente:

> "*Carta del Rey Nuestro Señor en que es servido aprobar la celebración de este Sínodo.*
>
> *Reverendo en Christo Padre Obispo de Orihuela, de mi Consejo. Por lo que escribisteis al Vice-Canceller, en carta de 8 de este, he visto como habéis celebrado Sínodo en vuestra Diócesis, y algunas de las cosas, que en ella se han dispuesto, y en particular la Constitución para que en los Sermones se diga el elogio de la Inmaculada Concepción, con pena que el que no lo dijere, quede* ipso

[70] "Dáse a la estampa en romance, porque a más, que este es ya el estilo de las más Iglesias de España, no es bien queden defraudados de su inteligencia los seculares, a quienes toca gran parte de su observancia".

[71] "Hiciéronse todas las funciones con mucha gravedad, paz y edificación de todos, y con las ceremonias, que ordenan el Pontifical y Ceremonial". En el mismo prólogo se menciona que las órdenes y los capítulos "no se han hecho con solo nuestro dictamen, sino que las habemos conferido mucho tiempo antes de la Sínodo, con personas muy doctas, virtuosas, y de muy buena intención. Y así exortamos, y encargamos a todos, las tengan siempre delante de sus ojos, y se llenen de ojos, para que con todo cuidado las observen". A continuación recuerda el pasaje de Ezequiel sobre la figura del perfecto sacerdote: "*Totum corpus erat oculis plenum*", aleccionando que para conseguir el buen desarrollo del gobierno pastoral "deben los buenos sacerdotes llenarse de ojos…deben tener ojos en la cabeza para ver la intención con que obran…deben tener ojos en los oídos para ver lo que oyen…en la lengua para ver lo que hablan…en las manos para ver lo que obran; en los pies para ver por dónde andan, en el corazón para verlo que aman". Finalmente postula que "aunque parezca a los súbditos que las Ordinaciones que se han hecho en la Sínodo no son a propósito, o no son ajustadas a la razón, obedeciendo a ciegas y sin averiguar si lo son o no, no puede errar, ni faltar a sus obligaciones".

facto *privado de la licencia de predicar, y otras que decís ejecutaréis con todo rigor, y he holgado mucho de esta noticia, por ser tan conforme a la devoción que tengo a este santo Misterio, y por la que vos mostráis en todo lo que se ofrece, y celo con que promovéis esta santa devoción, os doy muy particulares gracias.*

Dat. en Madrid a XXIX de Mayo, MDCLXIII.

YO EL REY."

De nuevo vuelve a traerse a colación en este templo la adecuada ornamentación de determinados lugares del templo cristiano, que habían pasado desapercibidos en los sínodos anteriores, como es el caso de la capilla del Bautismo, ordenándose de tal forma que "las pilas, donde se bautiza, estén con el debido adorno y en forma de altar, con cuadro de algún santo y se procure sea de San Juan Bautista y frontal" (capítulo 1). Sin duda, uno de los sacramentos que más atención mereció por parte de la asamblea diocesana congregada en la catedral de Orihuela desde el 29 de abril de 1663 fue la Eucaristía, a la que tanta importancia se le había concedido en Trento. Ya el primer sínodo se hace eco de tal protagonismo y lo acentúa, de la misma forma que el segundo. Y el tercero no iba a ser menos, dedicándole un extenso tercer capítulo en el que se recogen diversos mandatos, como las indulgencias concedidas a aquellos que acompañen a Cristo en el misterio de la Transubstanciación no sólo en los interiores de los templos sino también en las procesiones[72], en las que los clérigos y no los seglares –"lo que no parece bien ni es decente a la suma reverencia que se debe a tan Soberano Señor"– debían llevar el palio por turnos, percibiendo cada clérigo la cantidad de seis dineros "si fuere de día y dentro

[72] "…exortamos a todos los fieles de nuestro Obispado, procuren aventajarse en la devoción, reverencia y culto no sólo interior sino también exterior de este soberano Sacramento, respetándole y reverenciándole con exteriores demonstraciones; y no sólo cuando está en los templos, pero también cuando se lleva por las calles en procesión o a los enfermos, dejando por aquél breve tiempo los que pasen por las plazas, sus conversaciones, y los demás que pudieren, sus ejercicios, y acompañen a este Divino Señor…Y a todos, así a los que acompañaren, como a los que esto hicieren, les concedemos por cada vez cuarenta días de Indulgencia".

de los muros de la Ciudad, Villa o Lugar" o "un sueldo si fuere de noche o extramuros". Lógicamente, también se hace referencia a la pulcritud con que debía estar el Altar mayor, la mesa del sacrificio eucarístico, y todos sus elementos de aderezo[73]. Otro de los ritos eucarísticos que menciona el sínodo de 1663 es el que tiene lugar la noche de Jueves Santo, cuando se hacía emplear un tenebrario con forma piramidal en el que se disponían cirios o candelas, prohibiéndose que se apagasen todas las velas[74] por respeto al Santísimo Sacramento. En tal jornada pasional tampoco eran permitidos los estrados en el interior de los templos[75].

Uno de los pilares fundamentales del Concilio de Trento en particular y de la Contrarreforma en general es el culto a la Virgen, que se pondrá de manifiesto en los textos sinodales por medio de la veneración de las imágenes que representen a la Madre de Dios y por otras concepciones, como la abstinencia de carne en las Vigilias a María[76]. Sin duda, es el

[73] "Y para que este Soberano Sacramento esté con la decencia debida, encargamos a los Curas el aseo y limpieza que deben tener sus Iglesias, principalmente en las cosas que inmediatamente tocan al servicio del Altar, como son los corporales, purificadores, manteles, etc. Y mandamos y ordenamos los hagan lavar cada quince días, o por lo menos cada veinte. Y para que estos se conserven más tiempo limpios, ordenamos que siempre que hubiere comodidad de consagrar en vino blanco, no consagren en tinto. Y a los que fueren negligentes en lo dicho, les multamos en diez sueldos, que se ejecutarán sin remisión alguna".

[74] "Por la gran reverencia que se debe al Santísimo Sacramento, juzgamos por inconveniente, que el Jueves Santo, estando ya el Santísimo en el Monumento, se maten todas las luces al tiempo de las tinieblas, cuando el Ceremonial parece que no habla sino de las otras, con que se está oficiando, por estar de ordinario separado el Monumento del Altar donde se oficia. Y así para escusar esta irreverencia de quedar el Santísimo sin luces, exortamos y mandamos que en semejantes casos se dejen encendidas las luces del Altar, donde está el Santísimo, con que no solo se evita la irreverencia sino también el quedar las Iglesias a oscuras en tanto concurso, que puede ser causa de algunos atrevimientos y graves pecados". Se inserta la imagen del tenebrario conservado en la basílica de Santa María de Elche, de mediados del siglo XVIII y en desuso en la actualidad.

[75] "Muy justo es que los fieles estén en las Iglesias con la humildad, respeto y veneración a ellas debida, y principalmente el día de Jueves Santo y Viernes, en que nuestra Santa Madre la Iglesia se cubre de luto representando la Pasión y muerte de Christo nuestro Redentor. Por tanto, para quitar toda causa de inquietud en semejantes lugares, y ocasiones, y procurando por nuestra parte que todos nuestros feligreses estén con la quietud y devoción debida, ordenamos y mandamos que dichos días en ninguna Iglesia de nuestro obispado se pongan estrados ni se lleven a ella sillas, pena de excomunión mayor".

[76] Al hilo de esta abstinencia, también se ordena en el capítulo 11 que "para evitar los abusos y escándalos que causan algunas personas en nuestro Obispado el Jueves Santo en la noche, cenando públicamente en las Iglesias, quebrantando el ayuno: declaramos que no tienen título para poderlo hacer y mandamos que en ninguna manera lo hagan, con

momento del auge del culto al dogma de la Inmaculada Concepción, que también se ve reflejado en este sínodo diocesano[77].


SINODO ORIOLANA
TERCERA.
CELEBRADA EN LA CIUDAD DE ORIHUELA en 29. del mes de Abril, año 1663.
GOVERNANDO LA IGLESIA UNIVERsal N. SS. P. Alexandro VII. año VIII. de su Pontificado. Reynando en España nuestro Católico, y Invictisimo Rey y Señor Don Felipe en Aragon III. y IV. en Castilla y en entrambos Orbes el GRANDE.
POR EL MUY ILUSTRE Y REVERENDISIMO Señor DON FRAY ACACIO MARCH DE VELASCO, Obispo de Orihuela del Consejo de su Magestad, &c.

Edicion segunda con super. permiso.
En Murcia: Por la VIUDA de Felipe Teruel.

Portada del Sínodo de 1663.

De la misma forma que ocurría en los anteriores sínodos, el decoro y el arreglo de las capillas que eran propiedad de particulares o de patronazgos, vuelve a ser objeto de observancia[78], Una actitud que se hará

apercibimiento, que si no obecedieren les hemos de castigar como transgresores del precepto de la Iglesia".

[77] Capítulo 8: "En prueba y confirmación de la devoción que tenemos al misterio de la Purísima Concepción de María Santísima, mandamos que en ninguna Iglesia de nuestro Obispado se dé lugar a que predicador alguno suba al púlpito, que no sea asegurándose primero, que dirá: *Alabada sea la Purísima Concepción de la Virgen María nuestra Señora en el primer instante de su animación*…".

[78] Capítulo 9: "Tanta es la pobreza de las Iglesias de nuestro Obispado, que en las más de ellas no bastan las rentas de sus fábricas para acudir a lo muy preciso, y se reconoce con

patente especialmente en los mandatos que contienen las Visitas Pastorales casi desde los inicios del obispado orcelitano.



Tenebrario de la iglesia de Santa María (Elche). Siglo XVIII.

El tercer y último sínodo de Orihuela no se queda al margen en cuanto a las disposiciones sobre las distintas festividades, que habían sido iniciadas con las primeras órdenes sinodales de 1569 y ampliadas con las de 1600. En 1663 se indica, en el capítulo décimo, que "a nuestra noticia ha llegado que las fiestas no se guardan como manda nuestra Santa Madre Iglesia, pues muchos sin causa suficiente trabajan en tales días, sin pedir licencia…Por tanto, para quitar estos abusos, estatuimos y mandamos que

---

gran dolor nuestro e indecencia del culto Divino, que muchas capillas y altares están descompuestos y sin el ornato y decencia que era justo. Por tanto, innovando los decretos 44 de la primera y 59 de la segunda Sínodo Oriolana, ordenamos y mandamos a todas y cualesquier personas que tuvieren el *ius sepeliendi* en dichas capillas o altares, que dentro de seis meses contadores del día de la publicación de esta Sínodo los hayan reconocido, compuesto y restaurado en su debido culto, ornato y aliño conveniente, así de retablos como de manteles y frontales, so pena de privación del dicho *ius sepeliendi*, a que procederemos por los términos de justicia".

ninguna persona de cualquier estado, grado o condición que sea, trabaje en días de precepto, ni permita que lo hagan en sus casas y haciendas sin nuestra licencia"[79].

***

El desarrollo de la Contrarreforma en la diócesis de Orihuela también se manifiesta sucesivamente en los Sínodos celebrados en la misma durante los siglos XVI y XVIII. El obispo Gallo convocó en 1569 el primero de los Sínodos que venía a recoger una fuerte influencia tridentina, no sólo por ser Gallo uno de los teólogos que asistió y participó en dicho Concilio por mandato de Carlos V sino también porque desde el mismo arranque de la diócesis se convirtió en paradigma y acomodo de las ideas contrarreformistas. Por tanto, debe señalarse el tan relevante papel del primer obispo en la implantación de la Contrarreforma en su diócesis. Al Sínodo de 1569 le sucedió el de 1600, a cargo del obispo José Esteve, que debía tener el particular cometido de la definitiva adopción de los valores contrarreformistas y debía enfocar sus ordenaciones a la reforma del clero y las costumbres. Llegó a instaurar unas nuevas directrices, que lógicamente tuvieron también su reflejo en el arte, caso de los templos que se renuevan por tales momentos o la especial atención prestada a la iglesia de San Nicolás (Alicante), elevada a la categoría de colegiata en 1596. El tercero y

[79] El capítulo 12 expone que el obispo de Plasencia "ha enviado a la ciudad de Alicante todo el cuerpo de Santa Felicitas mártir con autos y papeles auténticos, que fueron por Nos examinados y aprobados en dicha ciudad cuando visitamos aquella Iglesia; y es común sentir de los Doctores…que en la ciudad o lugar donde estuvieren semejantes reliquias de santos, se puede rezar de ellos con oficio doble y grande fiesta". El siguiente capítulo, por su parte, hace referencia a la festividad de la Santa Faz, de tanto arraigo en la ciudad y alrededores de Alicante: "Para evitar los pecados que en la ciudad de Alicante y su huerta se cometen el día de la Santa Verónica, que se celebra a diez y siete días de Marzo, quebrantando muchos el ayuno (por venir siempre en Quaresma) y los inconvenientes de no celebrarse aquel día en las Iglesias de dicha ciudad los Oficios Divinos con la debida solemnidad, por ir en procesión al Convento, donde está la Santa Reliquia (que está distante de la ciudad una legua) y otros que se nos han representado: ordenamos, estatuimos y mandamos que en adelante no se celebre dicha festividad en diez y siete de marzo, sino que se transfiera para el Jueves inmediato después de la Dominica *in albis*".

último de los Sínodos tuvo lugar en 1663 por la acción del obispo Acacio March de Velasco con idéntica intención que sus predecesores. En definitiva, buena parte en la asimilación e imposición de los ideales contrarreformistas recayó en los sínodos convocados a tal efecto.

I.3) LA REFORMA DEL CLERO

La honda crisis de la formación clerical que atravesaba la Iglesia católica se puso de manifiesto en la obra pastoral y disciplinaria del Concilio de Trento y para reparar tal situación se dictaminó, entre otros aspectos, en la sesión XXIII la creación de seminarios clericales destinados a favorecer la instrucción y educación que tendrían que tener los futuros aspirantes al sacerdocio. Los programas de reforma no se quedaban apenas en el plano de las instituciones. En realidad, la renovación estructural tridentina no era más que un punto de partida en los proyectos de los reformadores, si bien para algunos clérigos veteranos constituyó asimismo un punto final. La progresiva regeneración espiritual permitió que los hombres de Iglesia fueran poco a poco transformando sus puntos de vista y acabasen comprendido la razón última por la cual existía organización eclesiástica, que no era otra que nutrir la salud moral y espiritual de la sociedad y, por ende, del mismo clero. La Contrarreforma fue en gran medida un movimiento dirigido por los obispos, que los párrocos pondrían en práctica y que se destinaba a los laicos. El éxito del protestantismo había dejado al descubierto los peligros que conllevaba un laicado escasamente instruido en su propia fe, por lo que el clero postridentino se vio en la obligación de predicar y enseñar como no lo había hecho hasta entonces. A largo plazo, y en palabras de Bossy, “esto tuvo probablemente efectos de mayor consideración que cualquier otra innovación del siglo XVI”[80], pero la reforma no se limitaba apenas a la instrucción religiosa sino que los reformadores aspiraban en realidad a una transformación de las costumbres y de las actitudes sociales y morales. Cierto es que los cambios legislativos, así como la difusión masiva de textos impresos, permitirían llevar a efecto parte de dicha reforma de las costumbres, pero el instrumento clave de transformación habría de ser el clero parroquial, que estaba a su vez

[80] Todo ese panorama ha sido puesto de relevancia y analizado con escrupulosidad en M. D. W. JONES, *La Contrarreforma. Religión y sociedad en la Europa moderna*. Madrid, 2003, pp. 99 y ss.

necesitado de una importante regeneración. Esa revolución exigió reforzar la posición de la Iglesia como institución dentro de la sociedad e incrementar la influencia del clero sobre la vida cotidiana de sus feligreses. No era posible una unión, siquiera parcial, entre pastores y fieles como sucedía en tierras protestantes, sino que se debía reforzar el carácter exclusivo del sacerdocio y su poder único a la hora de celebrar la misa y de perdonar los pecados. En definitiva, la mejora del clero se ajustaba convenientemente a las necesidades que había entonces y para ello, los seminarios se erigían como algo fundamental.

El capítulo XVIII de la sesión XXIII proporciona la clave del decreto en tanto que sintetiza la importancia real de estas instituciones eclesiásticas de vida en comunidad. Exhorta el Concilio que en todas las ciudades con catedral existan estos centros, destinados a los adolescentes que quieran formarse en la "disciplina eclesiástica", preferentemente hijos de pobres para los cuales la educación no era más que un privilegio al que no podían acceder. Sobre este particular, las palabras del siguiente extracto del capítulo resultan más que oportunas:

> "*Para que con más comodidad se instruyan en la disciplina eclesiástica, recibirán inmediatamente la tonsura, usarán siempre de hábito clerical; aprenderán gramática, canto, cómputo eclesiástico, y otras facultades útiles y honestas; tomarán de memoria la sagrada Escritura, los libros eclesiásticos, homilías de los Santos, y las fórmulas de administrar los Sacramentos, en especial lo que conduce a oír las confesiones, y las de los demás ritos y ceremonias. Cuide el Obispo de que asistan todos los días al sacrificio de la misa, que confiesen sus pecados a lo menos una vez al mes, que reciban a juicio del confesor el cuerpo de nuestro Señor Jesucristo, y sirvan en la catedral y otras iglesias del pueblo en los días festivos. El Obispo*

> *con el consejo de dos canónigos de los más ancianos y graves, que él mismo elegirá, arreglará, según el Espíritu Santo le sugiriere, estas y otras cosas que sean oportunas y necesarias, cuidando en sus frecuentes visitas, de que siempre se observen. Castigarán gravemente a los díscolos, e incorregibles, y a los que diesen mal ejemplo; expeliéndolos también si fuese necesario; y quitando todos los obstáculos que hallen, cuidarán con esmero de cuanto les parezca conducente para conservar y aumentar tan piadoso y santo establecimiento*".

Evidentemente, la creación de los seminarios obedecía a la reforma del clero que proponía el Concilio de Trento, piedra angular de la Contrarreforma, en tanto que iban a suponer centros no sólo de vida en comunidad sino también, y sobre todo, espacios educativos para los jóvenes con vocación. Por ello se exige desde las líneas tridentinas que haya un seminario en cada diócesis. La de Orihuela no se quedó atrás pues en ese sentido el decreto IL del sínodo diocesano de 1569 ya tenía presente, siguiendo esos mismos dictámenes, la erección de un seminario para el obispado de Orihuela[81] cuya ubicación no queda explícita. A raíz de este sínodo se genera toda una documentación, perdida en su mayor parte.

El 14 de mayo de dicho año 1569, tal y como consta en los *Acuerdos Capitulares*, el Cabildo decide nombrar un comisario para que se encargue de tramitar el asunto, no teniendo efecto alguno tal resolución y quedando el Seminario en letargo hasta veinte años después. En el siglo XVII se cuentan

---

[81] Ver la nota 27 del epígrafe 1b. Además, el rey Felipe II también dispuso la obligatoriedad de observar los ideales de Trento, según queda manifiesto en su Real Cédula con fecha 12 de julio de 1564, siendo uno de ellos el seminario: "Cierta y notoria es la obligación que los Reyes y Príncipes cristianos tienen a obedecer, guardar y cumplir…los decretos de la Santa Madre Iglesia…Y la misma causa tienen en el cumplimiento y ejecución de los Concilios Universales…Uno de los cuales ha sido y es el último que se ha celebrado en Trento…Queriendo satisfacer y corresponder a la obligación…habemos aceptado y recibido el dicho santo Concilio y queremos que en estos nuestros reinos sea guardado, cumplido y ejecutado…interponiendo a ello nuestra autoridad y brazo Real, cuanto será necesario y conveniente".

hasta doce proyectos para sacar adelante la empresa. En el sínodo de 1600 vuelve a relucir el tema entre sus numerosos decretos y capítulos, sin prosperar tampoco. Bajo el pontificado de Andrés Balaguer, el rey Felipe III expidió un nuevo mandado mediante el cual solicitaba que los obispos establecieran seminarios en todas las diócesis, algo que tampoco fructificó por desacuerdos en el plano económico. A partir de la bula *Apostolici Ministerii* de Inocencio XIII (mayo de 1723), se retoma la idea de la formación de los futuros sacerdotes[82].

A pesar de tales disposiciones conciliares y sinodales, no tuvo efecto y materialización la causa del seminario hasta la llegada a la mitra oriolana del madrileño Juan Elías Gómez de Terán, quien fue uno de los obispos que más ha engrandecido a la que fue su diócesis, constituyendo una de las más refulgentes glorias del obispado orcelitano y teniendo muchos proyectos y aspiraciones, en una suerte de Contrarreforma retardada que en estas tierras adquirió particular desarrollo en esos años centrales del siglo XVIII. De entre todas las fundaciones que llevó a cabo destaca por su empeño personal la creación de un seminario, especialmente ante el panorama nacional que mostraba que casi todas las diócesis españolas tenían un seminario según la mente de Trento[83]. Corría el año 1740 cuando fue entronizado el cardenal Lambertini como Benedicto XIV, siendo una de sus primeras órdenes la creación de estos centros eclesiásticos por la Carta Encíclica *Ubi primum*, de 3 de diciembre de 1740. Orden que tocó cumplir a Juan Elías Gómez de Terán, quien se fijó en uno de los sitios más saludables, en la montaña de Orihuela, donde antaño hubo, según los cronistas locales, un templo romano dedicado a Júpiter y, más tarde, un santuario consagrado a San Miguel, que

---

[82] Los distintos antecedentes, previos al Concilio de Trento, de la creación de un seminario en la ciudad de Orihuela están analizados en VV.AA., *Los orígenes del Seminario de Orihuela. 1742-1790*, catálogo de exposición. Orihuela, 1992, pp. 21-35.

[83] En el siglo XVIII se fundan en España, además del de Orihuela, los siguientes seminarios: Lérida (1722), Jaca (1747), Barbastro (1759), Astorga (1766), Ciudad Rodrigo (1769), Segorbe (1771), Calahorra-Logroño (1776), Canarias (1777), Pamplona (1777), Teruel (1777), Salamanca (1779), Segovia (1781), Zaragoza (1788), Valencia (1790-93), Ibiza (1794) y Zamora (1797) (Cfr. F. MARTÍN HERNÁNDEZ, “La formación del clero en los siglos XVII y XVIII”, en VV.AA., *Historia de la Iglesia en España*, tomo IV. Madrid, 1979, p. 525).

se verá derribado con la llegada de los musulmanes a la Península Ibérica en el siglo VIII y posteriormente vuelto a levantar a raíz de la Reconquista cristiana, erigiéndose de tal forma una nueva ermita con idéntica advocación a la anterior. Las fuentes señalan que a mediados del siglo XV, a pesar de que Montesinos lo sitúa a inicios del siglo XVI, unas mujeres solicitan al Concejo municipal la licencia para edificar unos dormitorios anexos a dicha ermita y crear así un beaterio, que permanecerá con vida hasta 1719, contando incluso con la ampliación a finales del siglo XVI del templo y otras dependencias por ser insuficientes. Este nuevo edificio resultante tenía una doble titularidad, a saber, la eclesiástica, en tanto que dependía de la catedral, y la civil, pues el Concejo administraba la economía y los recursos y disponía la vigilancia. A raíz de que quedara desierto el edificio, el canónigo Juan Timor de Calvero se encargó de reedificar la iglesia y restaurar todo el conjunto.

En 1739, el obispo Gómez de Terán crea el Seminario en Orihuela[84], bajo la advocación del Arcángel San Miguel en el beaterio anteriormente citado para sacerdotes operarios con la obligación de dar misiones por toda la diócesis[85]. En el año 1742, el mismo obispo funda otro seminario, anexo

[84] El proceso de fundación y erección del Seminario está escrupulosamente recogido en R. BONMATÍ FERNÁNDEZ, *El Seminario de Orihuela en la época de la Ilustración (1742-1791)*. Pamplona, 1997, pp. 59 y ss.

[85] Según se desprende del informe redactado por Gómez de Terán con fecha de 23 de diciembre de 1741 para la visita *ad limina*, parece ser que el Seminario estaba funcionando desde ese año 1739 bajo la advocación de San Miguel a imagen y semejanza de los creados en Aragón y expresando, además, el deseo de crear el de niños: "*…En 1739 erigió en una pequeña iglesia bajo la invocación de San Miguel Arcángel un Seminario de presbíteros según las constituciones de los Seminarios de los Reinos de Aragón dadas por la Santidad de Clemente XII por sus letras apostólicas aprobadas y confirmadas en forma breve el seis de noviembre de mil setecientos treinta y uno…Allí ya desde tiempo residen algunos presbíteros de los antes citados Seminarios, sostenidos por mí en sus gastos, que en los años pasados 1739 y 1740 hicieron misiones apostólicas en todas estas diócesis, y a eclesiásticos explicaron y dirigieron ejercicios espirituales según la forma adoptada por San Ignacio de Loyola. Y cada año el acto se repite con gran alegría y provecho de todos. Por esta razón, cerca de la iglesia Catedral dispuse a mi cargo el valor de la casa del monasterio donde por varios años pudieran reunirse y habituar numerosos clérigos y allí pasaran sus vacaciones en ejercicios espirituales…E incluso ampliaré ésta para que se adapte a las constituciones de los mismos seminarios y pueda allí al mismo tiempo erigir y agregar un Seminario de niños según la norma del Santo Concilio de Trento, confiando en los medios establecidos por el Santo Concilio de Trento o por otros ofrecidos por la divina providencia y por Vuestra Santidad admitida y aprobada, para que sea alcanzado el fin deseado…*" (Archivo Secreto del Vaticano, *Congr. Concilii, Relationes ad limina Oriolen.*

al anterior, para los jóvenes de carrera eclesiástica, consagrado a la Purísima Concepción[86], según queda reflejado en el siguiente texto:

> "*Erección y fundación de el colegio Seminario de la Purísima Concepción de Orihuela*.
>
> *Nos don Juan Elías Gómez de Terán, por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica obispo de Orihuela, del consejo de su majestad etcaetera. Por quanto nuestro santísimo padre y señor Clemente por la divina providencia pappa XII, que felizmente vive y govierna la yglesia cathólica con sus letras appostólicas de seis de noviembre de el año 1731, se sirvió aprrobar el instituto y constituciones de los Seminarios de pios sacerdotes fundados en el reino de Aragón y los que en adelante se fundaren en los obispados de estos reinos de España, baxo las mismas constituciones con omnimoda suxeción a los ordinarios, entramos en el deseo de reconocer por la práctica en esta nuestra diócesis, la utilidad y el beneficio que se les podía seguir de semejante fundación. Y, haviendo experimentado por medio de el zelo y activa aplicación de el padre don Thomás Hoseñaldes, missionero appostólico y fundador de algunos seminarios por el tiempo que le hemos empleado en esta nuestra diócesis quan útil, necessario y provechosso sea y para siempre pueda ser el ministerio de los sacerdotes seminaristas a todo nuestro clero, como a las demás nuestras ovexas, cuio bien y aumentos espirituales tanto solicitamos por*

600 A. 1741, diciembre, 23, Orihuela, citado por R. BONMATÍ FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 60).

[86] El obispo dio a conocer este asunto en su carta pastoral de 7 de marzo de 1742, donde expone que el nuevo seminario estaría regido igualmente por las normas tridentinas, recogiéndose además la justificación de su emplazamiento, la mención a la fundación del de San Miguel en 1740, la razón de la unión de los dos seminarios, la descripción de los vestidos que portarán los seminaristas durante el curso, la aplicación de la norma de Benedicto XIII para los exámenes, etc.

satisfacer en ello a nuestra pastoral obligación, haciéndonos cargo de que con la fundación de un seminario en esta ciudad lograra toda nuestra diócesis los santos fines de su instituto, pues se dirigen principalmente a criar en espiritu eclesiástico a los que se han de ordenar ministros de la Yglesia, instruyéndoles en las sagradas ceremonias y en todas las obligaciones de su estado y conservar a los ya ordenados en la disciplina canónica y exacto cumplimiento de sus oficios y encargos, como también a hacer missiones en este nuestro obispado en los tiempos que fuere conveniente a la salud spiritual de los pueblos. Y, assímismo, dar y practicar los santos ejercicios y proporcionar otros empleos propios de su estado, según y como nos pareciere conducente para los fines ya expresados. Y habiéndosenos representado por el referido padre missionero don Thomás Hoseñaldes, assí verbalmente como por memorial el que a la mayor conveniencia y utilidad de dicho instituto, pueden lograrse los fines dichos, situándole en la hermita de el príncipe y arcángel San Miguel, sita en el monte que esta sobre esta ciudad e inmediato a ella, por decreto que provehimos en este día venimos en ello y en virtud de la autoridad ordinaria que ejercemos, instituimos, erigimos y fundamos dicho Seminario de sacerdotes, bajo el mismo instituto y constituciones aprobadas por su santidad en sus ya zitadas apostólicas letras en la expressada hermita y casa de el príncipe San Miguel, applicándola con su yglesia muebles y propiedades de esta para la dicha fundación, mandando que desde luego sirva para Seminario de todo nuestro obispado y que sin dilación se ponga en práctica su piadoso usso y ejercicio.

Y para que tenga su devido effecto y cumplimiento, acordamos despachar y despachamos este nuestro título en favor de dicho Seminario y de el referido padre don Thomás en su nombre, autorizándole por las presentes para que, a nombre y voz de esta fundación y Seminario, tome la posesión de las mencionadas iglesias, hermita y casa y de todos sus muebles y propiedades con subordinación a nuestra jurisdicción y total disposición y arbitrio, sin que por ello se entienda en manera alguna que hacemos enajenación, cesión ni transportación alguna prohibida por sagrados cánones y constituciones apostólicas, con las cuales es nuestra voluntad confirmarnos y que las presentes no tengan más valor en cuanto a esto y todo lo demás que el que pueden tener por dichos cánones y constituciones pontificias.

Y mandamos a cualesquier presbitero que con este fuere requerido, le dé la posesión de dicha hermita y todo lo a ella anexo y dependiente le mantenga y ampare en ella, removiendo a cualquier detentor por todos los medios y modos correspondientes y a cualquiera notario le dé testimonio de ello.

Y para que conste todo lo sussodicho, expedimos las pressentes firmadas de nuestra mano, selladas con el sello de nuestras armas y refrendadas por nuestro infrascripto secrettario de cámara.

En nuestro palacio episcopal de la ciudad de Orihuela, a dos días de el mes de enero de mil setecientos cuarenta años.

Juan Elías, Obispo de Orihuela.

Por mandado de su señoría ilustrísima, el Obispo mi señor don Manuel Sánchez Santofimia, secretario”[87].

[87] Archivo Diocesano de Orihuela [A.D.O.], *Libro de las mercedes*, ff. 42-44v.

Un año más tarde se unificarán ambos Seminarios con la aprobación del papa Benedicto XIV mediante bula de 7 de marzo de 1743 y la Real Provisión de Felipe V de 28 de mayo de dicho año, pasando a ser denominado el edificio como Seminario Diocesano de la Purísima Concepción y el Arcángel San Miguel. Estas fundaciones de Gómez de Terán deben ser relacionadas con su deseo de fomentar la instrucción del clero en cuestiones de Dogma, Moral y Liturgia, que se podrían paliar poniendo en marcha las ideas tridentinas según las cuales cultura y piedad deberían ir juntas, siendo esencial que el periodo de formación se realizara en aislamiento. En 1743 son aprobadas las Constituciones, cuyo texto principia con el breve de Benedicto XIV, unas breves consideraciones sobre la fusión de los dos seminarios y las virtudes que deberán adornar al sacerdote, a lo que siguen las quince constituciones:

Número	***Título***
I	*De los oficios y empleos.*
II	*De los maestros y catedráticos.*
III	*De los hermanos legos familiares para la asistencia y servicio del colegio.*
IV	*De los colegiales numerarios y porcionistas.*
V	*De las raciones de pan y carne y demás asistencia que ha de dar el colegio a sus maestros, alumnos y familiares sanos y enfermos.*
VI	*De la distribución de horas que se ha de observar en el colegio para los actos y ejercicios de comunidad.*
VII	*De los ejercicios y funciones de la Iglesia en los Domingos y Fiestas del año.*
VIII	*Del cumplimiento de los preceptos de la confesión y comunión anual.*
IX	*De los ejercicios literarios en las aulas, conferencias y conclusiones.*
X	*De los días de asueto y pases, licencias y vacaciones.*

XI	*De las cosas que se prohíben.*
XII	*De las ceremonias que se tienen que observar dentro y fuera del colegio y de los oficios de Urbanidad.*
XIII	*De las mortificaciones y penas que se han de imponer a los transgresores de las Constituciones.*
XIV	*Declaraciones y adiciones a las Constituciones del Seminario de Sacerdotes Operarios del Santo Evangelio, de esta ciudad de Orihuela, para la dirección y gobierno en lo espiritual de los colegiales y padres.*
XV	*De la notoriedad que a todos se ha de hacer de las Constituciones, para que ninguna pueda alegar ignorancia.*

Estas *Constituciones y Ordenanzas para el régimen y gobierno de los Seminarios fundados en la ciudad de Orihuela* concluyen con la impresión de su aprobación mediante el breve de 1743, la aprobación de Felipe V con fecha de 28 de mayo de 1743 y una "nueva constitución" del obispo de 7 de noviembre de 1744 que dictamina que si algún colegial, antes de graduarse, obtiene una cátedra en el colegio, se le podía adelantar la paga de un año para que pueda graduarse. Resulta interesante para conocer el proceso constructivo de ambos Seminarios la carta de Gómez de Terán que precede a estas *Constituciones*, en la que comunica a sus diocesanos la noticia de haber fundado los dos seminarios para poder cumplir los mandatos del Sagrado Concilio de Trento[88]. En esta tabla se exponen de una forma sucinta los temas que se tratan en dicha carta, que se ponen en total relación con los dictámenes de Trento:

Ítem

[88] "El fin de aquella sagrada ordenación del Concilio fue que existiese en cada diócesis una morada donde, siendo oficiosa la enseñanza y corrección ejercida por dignos maestros, imperando el ejemplo de edificación de superiores de eclesiástico celo, surgiesen aventajados alumnos de Gramática, Canto, Cómputos Eclesiásticos; experimentados en las buenas Artes, Libros Eclesiásticos y Homilías de los Santos Padres; en la administración de los Sacramentos, especialmente en el de la Penitencia y en los Sagrados Ritos y Ceremonias".

La elección del lugar. Recuerda el obispo que Trento ordena que el Seminario se funde en un sitio cercano a la catedral o en el lugar que al obispo le parezca más conveniente. Con esos datos, Gómez de Terán expone su motivación para escoger el emplazamiento del Seminario en el monte de San Miguel[89] y da sus razones para la elección[90], explicando su situación saludable[91] e insistiendo sobre las excelencias del lugar elegido.

Sacerdotes operarios del Santo Evangelio, quienes serían los encargados de la formación espiritual en el Seminario.

Disciplina canónica. Las ideas de Gómez de Terán arrancan de la Encíclica *Ubi Primum*, anteriormente citada, y la importancia otorgada a la formación en piedad, buenas costumbres y disciplina canónica de los sacerdotes.

Indumentaria de los colegiales. Es un apartado importante que la indumentaria favorezca el recato y la modestia, señalando el vestido de los seminaristas: para los jóvenes, un manto de paño de color azul celeste, media beca de paño blanco para los Gramáticos, beca entera para los Filósofos y beca entera con rosca para los Teólogos, mostrando todos ellos una insignia del Sagrado Corazón sobre la beca. Se cubrirán la cabeza con un bonete negro. Finalmente expone

[89] "Y éste es el que hemos erigido y fundado sobre el Monte pequeño o Peña que llaman de San Miguel, delante de la elevada montaña del castillo, en cuya falda está situada la ciudad; esperando en Dios ha de ser su incontrastable defensa y fortaleza, más que la de aquél antiguo baluarte con el que antes se gloriaba y contra el que no prevalecerán las fuerzas del abismo…".

[90] "Por su situación saludable, por su próximo retiro y por los mayores progresos que espera en Dios se logren con el estudio de las ciencias y, en el más excelente y apreciable, de las virtudes…".

[91] "Porque gozando del beneficio del caudaloso río Segura toda la ciudad, que baña los más sólidos edificios sin permitir vado alguno más que dos célebres puentes para la comunicación, es indudable que cuanto más descuelle el Seminario sobre toda la ciudad, más goce de los aires puros y libres de las impresiones húmedas y terrenas… También por cuanto contribuye a desvanecer las fatigas de cualquier tarea lo delicioso de la vista, que se presenta por más de quince leguas de mar y de tierra; y con tal particularidad las nueve leguas que por cuatro que se cuentan hasta Murcia (de cuya ciudad se divisan las torres y edificios), se ve a la parte diestra descender el río, fertilizando la espaciosa huerta, e introducirse en la de esta ciudad de Orihuela por otras seis leguas hasta el mar, que es todo lo dilatado de ésta en la más amena frondosidad de óptimos frutos, y abundantes cosechas, que se puede hallar en el resto de nuestra España".

los fines de tal indumentaria[92].

Apartamento del Obispo. Gómez de Terán se reserva diversas habitaciones en el Seminario, donde tendrá que vivir retirado cuando sus ocupaciones pastorales se lo permitan.

Colegiales del Seminario. Uno de los fines de la institución es ayudar a los niños pobres para que puedan ser sacerdotes pero siempre que pasen la denominada *pureza de sangre*[93].

Convocatoria. Por medio de esta carta, el prelado convoca a los fieles de la diócesis para que los niños que se consideren capacitados para ello, concurran a las oposiciones para cubrir las plazas de seminaristas existentes. Como final, ruega a todos que encomienden a Dios la perfección de aquella su gran obra, con el fin de que de ella salgan sacerdotes que sean vivos ejemplos de nuestro Salvador y Maestro Jesucristo crucificado[94].

Gómez de Terán logró que el Seminario se incorporase a la Universidad de Orihuela pero no siempre las relaciones entre ambas instituciones fueron apacibles y, aunque fueron cordiales, se vieron agravadas con el dictamen del papa Benedicto XIV con fecha 22 de agosto de 1748 que otorgaba la jurisdicción del Seminario en sede vacante al

[92] "Con este vistoso uniforme los seminaristas jóvenes que empiezan a abrazar el santo estado eclesiástico, y los Sacerdotes Operarios del Santo Evangelio, Maestros y Directores de aquellos, se aleccionarán para adiestrarse en forma de batalla cuando convenga; empezando a aprender sus obligaciones, los unos; y renovando cada día, más y más, la memoria de las suyas, los otros; animándose todos a dar entero cumplimiento a sus obligaciones. Así, en este santo lugar se hallará que se hace a los soberbios, humildes; a los destemplados, sobrios; a los iracundos, mansos de corazón; a los imperiosos, afables; a los perezosos, diligentes; a los locuaces, callados; a los envidiosos, caritativos; a los menos sufridos, pacientes; a los licenciados, contenidos; y a los profanos y descompuestos en sus acciones, modestos, cristianos y bien parecidos a la vista de los buenos y aún de los malos en lo regulado de todos sus procederes".

[93] Esta limpieza de sangre se comprueba mediante la certificación de los párrocos, con dos o más testigos, que han de firmar un detallado interrogatorio, que les envía el rector del seminario.

[94] "Pues crucificados todos nuestros afectos por Jesucristo, no podrá dejar de convertirse, a nuestra vista, todo el mundo, entre tantos crucifijos vivos, a tiempo que nos encomendamos a los sacrificios de aquellos, y a vuestras oraciones, como el más necesitado: suplicando a Dios os guarde y prospere en todos los aumentos de salud y divina gracia".

Nuncio y no al cabildo catedralicio[95]. En su relación *Ad limina Apostolorum* de 1753, el obispo explica al Papa que después de su aprobación del colegio de dos Seminarios, éstos han quedado definitivamente constituidos. Describe luego Gómez de Terán la estructura de la zona baja del seminario, así como otros aspectos relativos a la enseñanza:

> "*...Sobre la planta baja hay otra extensión igual destinada a biblioteca y archivo. Son, pues, oficinas de espaciosa estructura, que no echan de menos cisternas para comodidades de agua. Por lo cual es tanta la amplitud de este colegio, que pueden caber doscientos y más, parte alumnos, parte clérigos, y tener ejercicios según San Ignacio por espacio de diez días. Todos ellos hicieron gran progreso en virtud y ciencia, de lo cual doy testimonio con los códices que envío a Tu Santidad. Con todo alumno con el que se siga el curso de letras, se sigue una acción pública en el último año mientras estuvieren en e colegio de residencia, de modo que se propugne toda la Filosofía, toda la Teología Escolástica, artículos expositivos, la Moral que en mayor número en los concilios, ritos eclesiásticos y calculadas tesis pertinentes sin actuación del defensor. Ya son cuatro los alumnos que de este modo sufrieron la prueba, entre ellos uno que floreció en santidad como en su vida, que adjunto se puede ver...*"[96]

Por último, en su relación de 1757, Gómez de Terán notifica la "construcción y colocación de una puerta que ha supuesto un gran gasto" para el Seminario[97].

---

[95] Este aspecto puede verse ampliado en R. BONMATÍ FERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 80 y ss. Este autor hace un interesante repaso a la historia del Seminario desde el punto de vista documental, sin mencionar para nada lo magnífico de su arquitectura ni sus estilos artísticos ni, mucho menos, sus artífices.

[96] R. BONMATÍ FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 62.

[97] Archivo Secreto del Vaticano, *S. Congr. Concilii. Relationes ad limina. Oriolen. 600 B, 1757*, citado en R. BONMATÍ FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 63.

***

En definitiva, puede decirse que la creación de seminarios en cada una de las diócesis españolas, siguiendo los preceptos que el Concilio de Trento había dispuesto en la sesión XXIII, fue haciéndose realidad a lo largo de los siglos en los que duró el impacto de la Contrarreforma. En el caso de Orihuela, hasta 1739 no se fundó ningún seminario a pesar de ser un punto primordial desde el Sínodo de 1569 y haber varios intentos de erección. Fue el obispo Juan Elías Gómez de Terán, mitrado en los años centrales del siglo XVIII, el encargado de materializar tales anhelos, enmarcados en esa suerte de Contrarreforma retardada, un fenómeno que se vivió a nivel nacional pero que en estas tierras de la diócesis de Orihuela adquirió una particular relevancia, sobre todo con este obispo y su antecesor, José Flores Ossorio, quienes revitalizaron las ideas contrarreformistas. Evidentemente, la creación del seminario, en tanto que suponía la institución encargada de la formación adecuada de los futuros sacerdotes al amparo de lo expuesto en Trento, resultó fundamental para la reforma del clero emprendida en tiempos de la Contrarreforma. Para ello fueron dictadas unas Constituciones que contemplaban asimismo todos aquellos aspectos relacionados con la educación de los seminaristas, lo que se convertiría en necesario ante el panorama que denunciaba el propio Concilio.

I.4) EL PAPEL DE LAS ÓRDENES RELIGIOSAS

Otro de los aspectos fundamentales en los que incide el Concilio de Trento es en la importancia y el papel de las Órdenes Religiosas, según queda manifestado en el decreto *Los Religiosos y las Monjas* de la sesión XXV, cuyo texto introductorio resulta a este respecto más que revelador al indicarse que "No ignorando el santo Concilio cuánto esplendor y utilidad dan a la Iglesia de Dios los monasterios piadosamente establecidos y bien gobernados, ha tenido por necesario mandar, como manda en este decreto, con el fin de que más fácil y prontamente se restablezca, donde haya decaído, la antigua y regular disciplina, y persevere con más firmeza donde se ha conservado". Desde luego, ello se pone en total relación con la fundación en Europa durante el siglo XVI de Órdenes Religiosas con renovado fervor, especialmente los Jesuitas aunque ellos no estuvieron solos, sino que la reforma católica arraigó con fuerza en el fértil suelo hispánico, alimentada por el celo de renovación religiosa que precediera a la Reforma protestante. Surgieron así nuevas Órdenes masculinas, como los Capuchinos, que empezaron siendo un movimiento de reformistas renegados en el seno de los Franciscanos observantes para pasar a convertirse en la segunda Orden en importancia tras la fundada por Ignacio de Loyola. Los teatinos, cofundados por el futuro papa Pablo IV, encarnaban ya ese espíritu de ascetismo que se echaba en falta en las Órdenes ya establecidas. La Reforma de Lutero había sumido a las Órdenes en una profunda crisis y muchas habían iniciado reformas en el siglo XV, exigiendo una observancia más estricta de las reglas de San Benito, Santo Domingo y San Francisco, en un fenómeno que había originado que se formaran escisiones, como la de los observantes, que precisaban de un mayor rigor y disciplina que los conventuales. La Reforma protestante fue una seria amenaza, pues, por ejemplo, los Agustinos perdieron casi todas sus casas en Alemania e Inglaterra y los Benedictinos no conservaron más que una tercera parte de los monasterios que tenían. Los Franciscanos

conventuales fueron quedándose sin frailes a lo largo del XVI. Sin embargo, tras el Concilio de Trento y conocido su nuevo estatus, se recuperaron rápidamente y cobraron un renovado vigor. Ese mismo Concilio supuso un gran vuelco en la historia de las religiosas, ya que la bula papal *Circa pastorales* de Pío V reforzó, en 1566, ese decreto al que se aludía al inicio de este epígrafe. En el capítulo V se exigía la clausura para todas las comunidades religiosas femeninas, incluidas las órdenes terciarias, conventos de montas que hasta el momento se habían sustraído a este requisito. Este mandato, simple y claro, no tenía en cuenta las complejidades sociales de la religiosidad femenina y suscitó mucha resistencia hasta bien entrada la centuria siguiente. Tras la orden de clausura se ocultaba el deseo de separar lo sagrado de lo profano, un impulso básico de la gran empresa de renovación católica que fue la Contrarreforma.

El panorama de las Órdenes Religiosas en tierras de la diócesis de Orihuela en tiempos anteriores al siglo XVI no resulta difícil de precisar[98] y, por tanto, es necesario su conocimiento para calibrar el gran desarrollo que tuvieron dichos colectivos, especialmente en Orihuela, Elche, Villena, Alicante y otros pueblos; desarrollo que, por otra parte, irá unido al momento de esplendor de los templos y conventos, muchos de ellos dentro de una misma tipología arquitectónica de nave única con capillas, o sea, la típica arquitectura de la Contrarreforma. En primer lugar, ya en la Baja Edad Media se asientan en la ciudad de Orihuela varias órdenes, caso de los Mercedarios, las Clarisas y los Dominicos. Los primeros, los de la Orden de la Merced, fundan su convento en 1265[99], radicado en la iglesia de Santa Eulalia donde actualmente residen las Clarisas, permaneciendo en pie poco más de un siglo, pues en 1377 se levanta un nuevo templo y su convento, al

[98] Para la ciudad de Orihuela debe verse el más reciente estudio de M. C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Historia y patrimonio artístico del Monasterio de San Juan de la Penitencia de Orihuela*. Orihuela, 2013. En él incluye una introducción que trata sobre la llegada de las Órdenes a dicha ciudad, con sus fechas de fundación y la ubicación de sus casas de comunidad.

[99] Esa fecha la proporcionan J. GARCÍA-MOLINA PÉREZ y A. L. GALIANO PÉREZ, "Orihuela, 1747", *Fiestas de Moros y Cristianos*. Orihuela, 2001, p. 126. Vidal Tur, por su parte, cita a Bellot e indica que la fundación fue en el siglo XIII sin facilitar la fecha exacta (G. VIDAL TUR, ob. cit., tomo I, p. 265).

que se trasladan los Mercedarios. La Desamortización del siglo XIX exclaustró el convento y una parte de su hermoso claustro puede verse en el patio porticado que se montó anexo a la Catedral oriolana. Sí se conserva, en cambio, el templo gracias a la acción pastoral del obispo Juan Maura y Gelabert, quien consigue su rehabilitación y restauración en 1893.

Los vecinos de Orihuela inician los trámites para la fundación de un convento de Franciscanos Recoletos en 1440 aunque no será hasta 1464 cuando arriben definitivamente y se asienten en el convento de Santa Ana, a las afueras de la ciudad, teniendo particular interés en la celebración de los misterios de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo pues, no en vano, fueron los encargados de promover las procesiones de Jueves Santo que salían desde una capilla dedicada a Nuestro Padre Jesús en la misma iglesia del convento. Lógicamente, sus hermanas, las Clarisas, también quisieron estar presentes en la ciudad. Existen divergencias en cuanto a la fecha de fundación del primer convento de Clarisas en Orihuela, pues Vidal afirma que la edificación se inició en 1312[100] mientras que otras fuentes la sitúan el 17 de febrero de 1490[101]. Sin embargo, los estudios sobre las Clarisas y su convento de San Juan de la Penitencia señalan que el inicio de las gestiones para levantar un nuevo cenobio tuvo lugar en 1474[102], llegando a la conclusión el Concejo municipal que el emplazamiento más idóneo era el antiguo convento de Mercedarios[103], quienes por tales momentos ya estaban

---

[100] G. VIDAL TUR, ob. cit., p. 267. En esa línea puede situarse lo aportado por M. C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Historia y patrimonio artístico*…, ob. cit.

[101] J. GARCÍA-MOLINA PÉREZ y A. L. GALIANO PÉREZ, ob. cit., p. 126. Esa fecha, aunque fue en enero y no en febrero, se corresponde realmente con la concesión del Breve Apostólico de Inocencio VIII, aunque la fundación material se realizará años más tarde. La demora responde al mal estado en que se conservaba el antiguo convento de Mercedarios por las guerras en tiempos del rey Pedro. En esa línea puede situarse lo aportado por M. C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Historia y patrimonio artístico*…, ob. cit.

[102] A. de SALES FERRI CHULIO, *El Monasterio de San Juan de la Penitencia de Orihuela. 1493-1993*. Orihuela, 1993.

[103] Dice el acta del Concejo con fecha de 29 de septiembre de 1474: "Ytem, com en servici de Nostre Senyor Deu sia bona cosa edificar hun monastir de monjes en la dita Ciutat, per ço lo dit magnifich Consel ordena e dona carrech als dits Justicia e Jurats que veguen e reconeguen si en la dita Ciutat haura bona casa desposta, en la qual lo dit Monastir se puxa fer e edificar, e sabut que casa sera e lo preu que costava ho reporten en Consell, per ço que aquell hi sia proveyt lo que sera fahedor als serveys de Nostre Senyor Deu, honor e benefici de la dita Ciutat". Por su parte, el padre Ortega confirma la idea: "La fundación material de

asentados en su nuevo cenobio. Se sabe que en el 4 de octubre del año 1493 profesa en ese convento una novicia, por lo que ya estaría en pie el convento de Santa Clara[104].

En lo que respecta a los dominicos, desde el siglo XV se tienen noticias de la existencia de frailes de dicha Orden en el término de Orihuela, establecidos al inicio en la ermita de San Ginés, más tarde en la iglesia de San Pedro Mártir –en las inmediaciones de Algorfa– y finalmente en 1510 se trasladan a la ciudad de Orihuela a la ermita de la Virgen del Socorro, que ocupaba el solar donde está actualmente el Colegio de Santo Domingo[105].

Otros lugares de la Gobernación de Orihuela –aún no había sido erigida la cátedra episcopal– no se quedaron al margen del fenómeno de las órdenes religiosas, pues también en sitios como Elche tuvieron su protagonismo, ya que en el siglo XIII arriban allí los mercedarios, concretamente en la Navidad de 1270, cinco años después de ser reconquistada la villa por Jaime I. A los primitivos frailes de Santa Eulalia de Barcelona –llamados así por la advocación del primer convento de tal orden en Barcelona y denominados de esa forma en la documentación que se dispone sobre este caso concreto– se les concede por parte del infante don Manuel[106] un cementerio y unos baños árabes del siglo XII que por tales

---

este Monasterio se dispuso en el mismo sitio donde antiguamente estuvo el Convento de Religiosos de Nuestra Señora de la Merced, el qual, por estar extramuros de la Ciudad, havia quedado destruido en las guerras del Rey Don Pedro de Aragón" (ambas referencias están extraídas de A. de SALES FERRI CHULIO, ob. cit., p. 20).

[104] La carta de dote de la novicia Beatriz Morrelles fue publicada por A. de SALES FERRI CHULIO, ob. cit., pp. 21-22.

[105] Este colegio y su templo serán estudiados con profundidad en el capítulo correspondiente. De entrada se adelanta que en su fundación tuvo gran protagonismo Fernando de Loazes, a quien ya se ha aludido en epígrafes anteriores. Puede verse al respecto J. SÁNCHEZ PORTAS, *El patriarca Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela*. Orihuela, 2003, p. 37 y ss.

[106] Este mismo don Manuel será el encargado de levantar en la villa ilicitana el templo de El Salvador, entre la villa amurallada y la morería, en 1276 (A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2011, p. 27 y ss.).

fechas estaban ya en desuso para que construyan un convento de la orden de los mercedarios[107].

Con la llegada de las ideas del Concilio de Trento, varias órdenes religiosas se implantan, pues la Contrarreforma encuentra "una de sus mejores expresiones en los conventos"[108], que a partir de los años centrales del siglo XVI se multiplicaron, empezando por la capital de la nueva diócesis erigida en 1564 con Gregorio Gallo como primer obispo, un prelado que trae las reformas tridentinas y las aplica de inmediato a su territorio. Las iglesias de estos nuevos conjuntos ofrecerán una tipología similar, que fue repetida a cientos en la España del Barroco y que contrasta con otra arquitectura más culta procedente de la Corte, aunque ésta última también tendrá gran presencia en algunos de los principales templos, caso de San Nicolás de Alicante o Santa María de Elche, al margen de las Órdenes Religiosas.

Lógicamente, la ciudad de Orihuela, como capital espiritual, es la que primero se imbuye de los ideales reformados y comienzan a arribar más y más órdenes masculinas: Trinitarios, Carmelitas calzados, Alcantarinos, Hospitalarios de San Juan de Dios y Jesuitas. Cada orden levantó su respectivo convento y, con todos ellos, situados de forma estratégica para

---

[107] Nada queda de ese primitivo cenobio bajomedieval pero toda la secuencia histórica puede verse desarrollada en Fr. J. MILLÁN RUBIO, *El convento de la Merced de Elche. 730 años de Comunión*. Elche, 2000.

[108] Esto ha sido puesto de relevancia en J. RIVAS CARMONA, "Navarra y la Contrarreforma: una nueva imagen religiosa", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro*. Navarra, 2008, p. 381. Aunque este tema se abordará con más profundidad en el capítulo dedicados a los nuevos templos, de entrada dice el profesor Rivas que la tipología se basa en "una amplia nave abovedada con medio cañón, sola o acompañada de capillas laterales, un destacado crucero rematado en cúpula y capilla mayor recta". Con todo, lo fundamental de estas plantas estribaba en ser "muy convenientes para el uso contrarreformista: por un lado, su sencillez geométrica, aunque no exenta de monumentalidad y nobleza, facilitaba su difusión y construcción y, de otro, su desahogada especialidad y unidad favorecían el culto congregacional y el servicio de la predicación, sin encontrar ninguna clase de obstáculo en su larga nave enfocada directamente al altar mayor, al tiempo que su disposición en cruz llevaba implícita una importante carga simbólica. Todo ello contribuyó a desplazar las tipologías religiosas existentes hasta entonces, incluso a que tal plan fuera acogido por otras iglesias, que también encontraron en él una solución muy satisfactoria a sus necesidades, de modo que hasta viejos templos parroquiales de tres naves acabaron configurándose según dicho esquema".

cubrir el perímetro de toda la localidad, se configuraba una ciudad-convento[109], generándose un perfil o *skyline* jalonado por las cúpulas, las torres-campanario y las espadañas. La ubicación de los nuevos conventos no obedece a razones azarosas, pues ocupan el lugar que en otros tiempos estaba la muralla de piedra medieval, articulándose de esa forma un cinturón sagrado o cerca espiritual que diera a entender que Orihuela era un lugar profundamente religioso y, sobre todo, monumental.



Vista aérea de Orihuela.



Vista aérea de Orihuela.

[109] Este término fue empleado por F. CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid, 1971, pp. 94 y ss.

Justo al amparo de la Contrarreforma se produce la fundación definitiva de un convento de Carmelitas calzados en Orihuela[110], pues el 25 de julio de 1585, con el padre Miguel Alfonso Carranza a la cabeza, tiene lugar el asentamiento final, después de varios años establecidos en diversos lugares. Prontamente aparece documentación relativa al nuevo cenobio carmelita y ya está agregado a la provincia de Aragón y Valencia con todos sus derechos y sus obligaciones en el capítulo de Huesca celebrado en junio de 1587. Casi un siglo más tarde, el convento, situado en la Plaza del Carmen, demandaba atenciones perentorias y se optó por hacer una nueva fundación en las denominadas *Casas de San Ginés*, solicitándole al Concejo local el solar, quien responde con las condiciones que, en caso de llevarse a cabo la empresa, tenían que guardarse[111]. El provincial Raymundo Lumbier autorizó en 1683 a que se aceptaran tales condiciones.



Grabado del siglo XVIII de Orihuela.

---

[110] Se conoce una primera fundación en 1537, momento de la llegada de los carmelitas. No es extraña esa fecha aunque resulta algo tardía si se la compara con el resto de la geografía española, pues a mediados del siglo XVI ya había más de 30 conventos de esta orden en todo el territorio nacional, agrupados en cuatro provincias, siendo la de Aragón y Valencia a la que pertenecía Orihuela. Puede ampliarse este apartado en B. VELASCO BAYÓN, I. MARTÍNEZ CARRETERO y A. L. GALIANO PÉREZ, *Presencia carmelita en Orihuela*. Orihuela, 2006, pp. 15 y ss.

[111] 1. Entrar personas en los prados. 2. Permanecer continuamente un religioso en la ermita existente para atenderla y celebrar dos misas cada domingo. 3. Ir a las tierras cuantas personas quisieran, en caso de arrebato de moros. 4. Pastar los ganados en los prados. 5. Tenerla dispuesta para hospedar a ciertas personas. 6. Las mejoras que se hicieran quedaban para beneficio de la ermita, en caso de abandonarla. No podía venderse ni arrendarse (B. VELASCO BAYÓN, I. MARTÍNEZ CARRETERO y A. L. GALIANO PÉREZ, ob. cit., pp. 16-17).

Pero no quedó ahí la historia del convento, pues en realidad lo que más interesa de todo ello es la segunda fundación, dentro de los llamados *conventos reformados*[112], que siguen toda una serie de pautas extraídas directamente del Concilio de Trento, con una observancia más estrecha (*strictoris observantiae*). Fue voluntad del conjunto de Orihuela ser incluido en los reformados y así se pidió en capítulo. La reforma efectivamente se implantó, pues en carta de 4 de abril de 1658 escribe el Concejo municipal en los siguientes términos:

> "*Acordó, siendo provincial de su Orden en esta provincia de Aragón, de tratar con su General de que este convento fuese habitado de religiosos de la misma Orden de la nueva Reforma por haber conocido en ello lo que son de importancia en una república por emplearse de ordinario en frecuentar pláticas espirituales, enseñando la doctrina cristiana y el modo de confesarse a los fieles y cómo se han de preparar para bien morir y otros ejercicios muy del servicio de Dios N. S. juzgando con esto no sólo servirle, sino procurar en su patria un gran beneficio espiritual y que sus vecinos tengan quien les consuele en sus aficiones; y que (aunque con algunas dificultades) ha conseguido que viniesen el Rdo. Padre Fr. Sebastián Vilanova, prior, con una familia de once religiosos, todos de ejemplar vida y que procuran con sus ejercicios al aprovechamiento de las almas, los cuales han venido gustosos, dejando las comodidades que tenían en sus conventos y sabiendo las incomodidades que aquí habían de padecer, como las padecen contentos en este convento que tan pobre y arruinado le han hallado*"[113].

---

[112] A partir de 1617, y siguiendo las indicaciones de las grandes instancias de la Orden carmelita, se trató de señalar en la provincia de Aragón y Valencia algunos conventos de reforma. El punto de mira del estilo de vida que debía guardarse era las constituciones de la provincia flandro-belga (puede ampliarse este punto en B. VELASCO BAYÓN, *Historia del Carmelo español*, vol. II. Navarra, 1995, pp. 386 y ss.).

[113] Archivo Histórico Municipal de Orihuela [en adelante, A. H. M. O.], nº 311, ff. 162 y ss. (citado en B. VELASCO BAYÓN, I. MARTÍNEZ CARRETERO y A. L. GALIANO PÉREZ, ob. cit., pp. 18-19). Los decretos de la reforma son estudiados con escrupulosidad en esa última fuente, pp. 19 y ss.

La Orden fundada por San Francisco de Asís[114] tuvo importante presencia en la diócesis de Orihuela pues fundan sus respectivos conventos en Orihuela (1390), Alicante (1514) y Elche (1561). Orihuela y Alicante serán los destinos de la Orden que fundara San Ignacio de Loyola y que sería muy potenciada desde la Contrarreforma, hasta el punto de ser considerada como un instrumento fundamental para la expansión y difusión de los valores e ideas contrarreformistas tanto por su proximidad a Roma y a los pontífices como por su carácter evangelizador y misionero[115]. Según Gea[116], en 1597 los Jesuitas de Murcia expresan su intención de asentarse en Orihuela, en el solar que posteriormente sería ocupado por el monasterio de las Salesas, con un convento dedicado a San José fundado hacia 1630 del que nada se conserva[117]. En 1613 la Compañía de Jesús se estableció en Alicante pero no plantearon la construcción del cenobio hasta finales del siglo, si bien las circunstancias económicas no propiciaron su erección hasta 1725, momento en el que se decide realizar el conjunto que sería ocupado, tras la expulsión de sus miembros.

En la antigua villa de Elche, donde ya tenían importante presencia los mercedarios, se establecen en 1561, ocho frailes franciscanos enviados por San Pedro de Alcántara desde el convento del Pedroso (Extremadura) con el fin de fundar un convento de dicha orden[118]. En el solar dispuesto se

---

[114] Para conocer su surgimiento y su desarrollo histórico, además de sus valores y características, puede verse el estudio de M. E. MARTÍNEZ de la VEGA, "Formas de vida del clero regular en la época de la Contrarreforma: los franciscanos descalzos a la luz de la legislación provincial", *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 25. Madrid, 2000, pp. 125-187.

[115] Este aspecto ha sido estudiado con profundidad en W. WEISBACH, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1948, pp. 65 y ss. Además, es interesante la lectura que hace de ello M. D. W. JONES, *La Contrarreforma. Religión y sociedad en la Europa moderna*. Madrid, 2003, pp. 145 y ss.

[116] El desarrollo histórico de los Jesuitas en Orihuela puede verse en la obra de J. RUFINO GEA, *Páginas sueltas documentadas de la Historia de Orihuela*. Orihuela, 1918, pp. 74 y ss.

[117] La única descripción que se conoce es la que hiciera Montesinos en 1795: "la iglesia estaba situada en la plazuela, era muy honda, poco alta, las paredes de tapias, los techos de tablas y el suelo muy húmedo. Bajábase a ella por cuatro espaciosas gradas: el altar mayor (que es el mismo que hay hoy en día en el nuevo Oratorio de las niñas educandas), estaba hacia poniente, era primoroso y de talla moderna dorada, con su buena lámpara de plata que ardía continuamente" (J. RUFINO GEA, *Páginas sueltas*…, ob. cit., p. 82).

[118] S. PERPIÑÁN, *Antigüedades y glorias de la villa de Elche*. Manuscrito, 1705, p. 63. Se indica que el convento fue fundado en 1568 gracias a las aportaciones de Juana de Portugal,

erigía una ermita de origen bajomedieval, consagrada a san José, aunque no quedan vestigios de esa primera construcción ni del primer convento, en clara sintonía con los postulados contrarreformistas y al amparo de la recién creada Diócesis de Orihuela, disgregada de la *Carthaginensis* en 1564 por disposición de Felipe II, contemplándose en la actualidad una fábrica más moderna, iniciada posiblemente en 1678 pero concluida ya en los albores del siglo XVIII.



Grabado del siglo XVIII de Orihuela.

La obra de este nuevo templo ilicitano, previsiblemente una renovación y ampliación del antiguo también bajo el poderoso influjo tridentino, encaja en una de las etapas de mayor esplendor para la arquitectura de la ciudad; época que finaliza en el último cuarto del siglo XVIII, como consecuencia del propio esplendor de los tiempos, y ello puede ser de entrada la primera razón que explique la erección de esta nueva

madre de Bernardino de Cárdenas, señor feudal de Elche. El primer templo se levantó con ayuda de las limosnas de los vecinos, siendo el segundo de la provincia de san Juan Bautista de Valencia. La intervención económica del marqués de Elche fue cuantiosa como protector y patrono. Este convento, con todo, siempre anduvo escaso de recursos económico, tal y como queda reflejado en un acta del *Llibre dels Concells*, nº 26, con fecha de 21 de diciembre de 1591, en la que el Concejo municipal considera de "extrema" la pobreza del convento franciscano, que obtenía su sustento del "pedaço de pan que nos dan por las puertas" y que en tal año incluso falta por la carestía de la época. La escasez de recursos en parte es también achacable a su aislamiento de la ciudad, ya que el puente de Santa Teresa no será construido hasta el siglo XVIII, a parte de que sus vecinos más próximos, al otro lado de la rambla del río Vinalopó, eran precisamente el sector más deprimido del Raval.

fábrica. Desde bien entrado el siglo XVII se suceden importantes hitos arquitectónicos[119] pero con la llegada del Setecientos se produce una auténtica eclosión de templos y otras edificaciones religiosas, que reflejan el deseo de los obispos de crear en Elche una ciudad monumental, una nueva Jerusalén, algo que queda notoriamente manifestado en la misma disposición de los templos, capillas, oratorios, ermitas y conventos, que siguen el trazado de la antigua muralla medieval como si se quisiera transmitir la idea de crear una suerte de muralla espiritual donde en otros tiempos estuvo el muro físico. Este concepto se acentúa aún más si cabe con la presencia del benemérito obispo Josef Tormo[120], responsable directo de la conclusión y consagración del templo principal de la villa ilicitana y de la edificación de un bello palacio episcopal en la década de 1770, conocido a través de fuentes documentales y gráficas.

Volviendo a la ciudad de Orihuela, por ser en ella donde más órdenes religiosas estuvieron presentes desde los años centrales del siglo XVI dado su carácter de capital espiritual de la diócesis y cabeza económica de la gobernación, se hace necesaria la mención al establecimiento en abril de 1600[121] de la orden de los Alcantarinos, que inicialmente se situaron en el convento de San Gregorio. Y ya, por último, los jesuitas, que arribaron a la ciudad oriolana más tardíamente, en concreto fundan el colegio jesuita en

---

[119] A este respecto cabe mencionar la erección de la nueva fábrica de la iglesia de El Salvador (ca. 1630), la nueva iglesia de San Juan Bautista (ca. 1602) y la fábrica barroca de Santa María, además de toda una serie de capillas y oratorios en todo el territorio de la ciudad.

[120] Un interesante estudio de su personalidad se encuentra en A. CAÑESTRO DONOSO y J. D. GARCÍA HERNÁNDEZ, *D. Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche, 2009.

[121] J. GARCÍA-MOLINA PÉREZ y A. L. GALIANO PÉREZ, ob. cit., p. 126. Se cita la obra de J. RUFINO GEA, *Páginas sueltas documentadas de la Historia del Orihuela*. Orihuela, 1918, p. 66. Agradecemos al Dr. Galiano la amabilidad al fotocopiar el documento original para este estudio. Rufino Gea facilita la interesante aunque escasa correspondencia entre el conde de Benavente –a la sazón, virrey de Valencia– y el obispo de Orihuela acerca de los orígenes y la fundación del convento de franciscanos descalzos, es decir, alcantarinos, contándose con la oposición de los otros franciscanos, los recoletos, que ya estaban establecidos en Orihuela.

noviembre de 1690[122], siendo la última de las órdenes masculinas en asentarse en la diócesis de Orihuela.



Grabado de finales del siglo XVIII de Orihuela.

***

Las Órdenes Religiosas supusieron un arma muy eficaz en la propagación de los valores contrarreformistas por su propio carácter ligado estrechamente a la predicación. Aunque ya estaban presentes desde tiempos medievales, su actuación y acción se incrementa a partir del siglo XVI con el nuevo estatus que le había conferido el Concilio de Trento. En ese momento se crea la Compañía de Jesús, de gran trascendencia para la asimilación de las ideas de la Contrarreforma, pero también reciben un impulso inusitado el resto de las Órdenes.

[122] J. GARCÍA-MOLINA PÉREZ y A. L. GALIANO PÉREZ, ob. cit., p. 126. También puede verse más información en J. RUFINO GEA, ob. cit., p. 74 y ss.

I.5) El papel del Clero y los Obispos

La importancia de los programas y las propuestas llevados a cabo por el clero diocesano, especialmente por los obispos, encarnándose en ellos de forma ejemplar la figura del príncipe contrarreformista y el pastor celoso, queda puesta de manifiesto en todas aquellas acciones que fueron emprendidas desde la cátedra episcopal con distinta intención. Estas diversas ocupaciones y preocupaciones de los finados que ostentaron la mitra oriolana denota de entrada un apego especial a las cuestiones relacionadas con lo pastoral y lo doctrinal, si bien es cierto que en ese breve lapso de tiempo de apenas doscientos años se asiste a un momento de eclosión arquitectónica y de esplendor de las artes, lo que se pone en relación con la primera implantación y el posterior desarrollo de aquellos cánones que empezaron a dictarse en el Concilio de Trento, dentro de la llamada Reforma católica, que en esta diócesis adquiere un carácter verdaderamente rotundo. Responsables directos, pues, de ese apogeo artístico serán los obispos diocesanos, desde Gregorio Gallo hasta Pedro Albornoz, el último de los obispos puramente contrarreformistas, pues aunque se empiezan a evidenciar atisbos ilustrados en la persona de don Juan Elías Gómez de Terán, no serán completamente firmes hasta la figura del obispo José Tormo y Juliá[123], por lo que dicho mitrado queda ya fuera de este estudio.

[123] Con todo, debe advertirse que este Tormo también siguió un cuidado programa de reforma del clero y del culto, con un cierto aire tridentino aunque ya influenciado plenamente por las corrientes ilustradas. Regaló, entre otras dádivas, una corona imperial a la Virgen de la Asunción de Elche, el copón y el terno que lució en las ceremonias de consagración de la iglesia de Santa María de dicha ciudad, varias piezas de orfebrería (una custodia para Cox, un cáliz para Albaida, un relicario para Torrevieja) y llevó a cabo la construcción tanto de parroquias (Torrevieja, Cox y la conclusión de la ilicitana ya mencionada) como palacios (el de Cox y el de Elche, ambos desaparecidos) y obras civiles (el puente para Rojales y la traída del agua potable a Elche). Su personalidad y la faceta de mecenas artístico han sido estudiados en A. CAÑESTRO DONOSO y J. D. GARCÍA HERNÁNDEZ, *D. Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche, 2009. Otros estudios a destacar son A. L. GALIANO PÉREZ, "El obispo José Tormo y Juliá. Un filojansenista en la diócesis de Orihuela", en VV. AA., *Temas toledanos y estudios varios. XXXIII Congreso de la Asociación Española de Cronistas Oficiales*. Córdoba, 2008, pp. 447-454; y J. Á. MACIÁ PÉREZ, *El Obispo Tormo (1767-1790). Figura clave de la diócesis de Orihuela en el siglo XVIII*. Monforte del Cid, 2010. No obstante, conviene tener



Retrato de Juan Elías Gómez de Terán, obispo de Orihuela.

Con todo, el caso del mecenazgo episcopal ocurrido en Orihuela no constituye un hecho aislado, pues en diócesis vecinas y en otras más alejadas existieron contemporáneamente otras figuras destacadas que, a veces incluso con sus propios fondos, costearon dignas obras de arquitectura y donaron suntuosas piezas artísticas, sobre todo de platería y textiles, de igual forma que ocurriera en la diócesis oriolana, cuyos prelados fueron cuidadosamente legando parte de sus bienes a aquellos templos a los que eran estrechamente afectos. La puesta al día y la regeneración del obispado de Orihuela puede decirse, por tanto, que fue principalmente obra de sus obispos, aunque convendrá hacer notar asimismo la presencia de personajes en principio ajenos, como es el caso del cardenal Belluga.

Este fenómeno de la Contrarreforma, de carácter universal, se concretiza en las distintas realidades diocesanas mediante la acción de una serie de agentes que intervienen en este fenómeno, caso de las Órdenes Religiosas, que, como se ha visto, hasta llegan a imponer una tipología arquitectónica como es la planta de nave única con capillas laterales,

---

también en cuenta el volumen *Biografías de los Reverendísimos e Ilmos. Sres. Obispos que han gobernado y regido la Diócesis de Orihuela, desde que en ella fue erigida la Silla Episcopal desmembrada de la de Cartagena; con un resumen histórico de la Iglesia Catedral de esta Ciudad*. Orihuela, 1886, pp. 44-48.

especialmente querida y valorada por dichas órdenes precisamente por sus efectos prácticos y funcionales y que incluso esos modelos fueron adoptados por otras iglesias y grandes templos de la diócesis, como la colegial de San Nicolás de Alicante o la iglesia de Santa María en Elche, que seguirán el mismo patrón.



Escultura de Luis Belluga y Moncada, cardenal.

Evidentemente, uno de los agentes más directamente responsable de la implantación y el desarrollo de la Contrarreforma fueron los obispos, dado su papel preponderante que se decretaba en Trento y que sería fielmente ratificado en los sínodos diocesanos, como se veía líneas arriba. Muchos de esos obispos eran foráneos, especialmente valencianos, conocedores de otras realidades y otras perspectivas, llegando incluso a ostentar numerosos y relevantes cargos tanto eclesiásticos como políticos, si bien es cierto que, aunque fuese diversa su procedencia, todos estaban motivos por un fin común: adecuar su diócesis a las exigencias tridentinas, con toda una serie de reformas del culto, del mismo clero o de los comportamientos de la población bajo su báculo. Lógicamente, la reforma del clero llevaba pareja una puesta al día, una actualización, de las parroquias, que viven en estos momentos un periodo de remozamiento con la construcción de nuevos templos, cuando no se renovaron y pusieron bajo la impronta contrarreformista con la erección de una nueva fachada, una nueva capilla mayor o unos nuevos planteamientos. Los ajuares y las celebraciones litúrgicas no quedarán al margen de este panorama, que asimismo se ven mejorados y completados según las estrictas disposiciones tanto del Concilio de Trento como de los tres sínodos convocados al efecto en el caso de la diócesis de Orihuela.

Como se indicaba, este fenómeno de rango universal que se vive en el ámbito de la Iglesia Católica tendrá en el obispado una de sus más perfectas imágenes, si bien es cierto que ese mismo panorama se dio en otras diócesis, caso de Navarra, Valencia o la vecina Murcia. Es conocido el caso de la Sacristía Mayor de la catedral de Pamplona, que pasó a convertirse en el empeño personal de cuantos obispos pasaron por aquella ciudad, especialmente don Diego Ramírez Señedo de Fuenleal[124] y el conocido obispo don Antonio Zapata y Mendoza, gran promotor de las artes por esas tierras, siguiendo un cuidado y claro programa que venía a

[124] M. C. GARCÍA GAÍNZA, "La sacristía mayor de la catedral de Pamplona: mecenas y artistas", *Príncipe de Viana*. Navarra, 1999, pp. 383 y ss. Cabe destacar asimismo el trabajo de R. FERNÁNDEZ GRACIA, "La sacristía de la catedral de Pamplona: uso y función. Los ornamentos", *Príncipe de Viana*. Navarra, 1999, pp. 349-382.

sintetizar los postulados contrarreformistas, basado en "propiciar una nueva imagen y mayor realce al culto catedralicio" significando prioritariamente "los escenarios y las celebraciones principales del mismo"[125], para lo que fomentó el encargo artístico.



Sacristía mayor de la catedral de Pamplona.



El patriarca San Juan de Ribera.

[125] J. RIVAS CARMONA, "Navarra y la Contrarreforma: una nueva imagen religiosa", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. Pamplona, 2008, p. 378.

Igual suerte se corrió en la archidiócesis de Valencia con la presencia de dos figuras bien conocidas y ponderadas: el patriarca San Juan de Ribera y el arzobispo Fray Isidoro de Aliaga, dos grandes promotores del arte valenciano, que atrajeron a su arzobispado a muchos de los grandes artistas que trabajaban en la España de entonces así como a las nuevas tendencias estilísticas que incipiaban. Todos se movían bajo un mismo compás: la reforma del clero y la reforma de las costumbres, que pasaba mayoritariamente por la renovación y regeneración de templos, parroquias, conventos y, consecuentemente, ajuares y ceremonias. Dentro de la reforma de las costumbres, destaca el empeño personal del patriarca Ribera en la delicada cuestión de los moriscos y su empecinada lucha contra el erasmismo[126]. Indudablemente, su mejor huella quedó en el patrocinio[127] y erección del Colegio-Seminario del Corpus Christi[128]. Con todo, no cesó en su tarea y fundó muchas parroquias a lo largo de la geografía valenciana y de él se dijo que "era partidario de combinar la catequesis con un talante conciliador, huyendo de la provocación y del uso de la fuerza"[129].

---

126 Cfr. S. GARCÍA MARTÍNEZ, "El patriarca Ribera y la extirpación del erasmismo valenciano", *Estudis: Revista de historia moderna* nº 4. Valencia, 1975, pp. 69-114.

127 Otras obras patrocinadas han sido estudiadas en M. T. ABAD AZUAGA, "Una donación del patriarca Ribera: el Cristo de la Salud de Navarrés", *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, nº 9-10. Valencia, 2000, pp. 259-262.

128 "Trataba de dar respuesta a dos retos que se derivan del ambiente que se vivía por entonces: por un lado, sensibilizar en relación a las necesidades materiales y espirituales del pueblo de fieles, que eran muchas, y, por otro, acometer, como mandaba Trento, una mejora notable en la formación teológica y espiritual del clero. Los sacerdotes se convertían en punto clave de referencia para revitalizar la vida cristiana de la sociedad a través de la renovada institución parroquial" (J. SEGUÍ CANTOS, "El Patriarca Ribera y las instituciones políticas valencianas", *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 31. Valencia, 2005, p. 128).

129 J. SEGUÍ CANTOS, "La razón de estado: Patriarca Ribera y Moriscos (1599-1609-1999), *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 25. Valencia, 1999, p. 101.



Real Colegio del Corpus Christi. Valencia.

Tuvo un digno sucesor el patriarca Ribera, el fraile dominico Isidoro de Aliaga, cuya obra está plenamente enmarcada en la Contrarrefoma, pues llevó a cabo una profunda renovación eclesial en la Valencia de mediados del siglo XVII, impulsada, desarrollada y ampliada a partir del Concilio de Trento a través de una doble vía: las visitas pastorales, de obligado cumplimiento según lo trentino, y la convocatoria de un sínodo diocesano en 1631, que en sí mismo revela el gran talante reformador de Aliaga y en el cual se abordaron tres grandes temas: los sacramentos, la reforma de los eclesiásticos y las fiestas y la religiosidad popular, con toda una serie de consideraciones al respecto que se vieron ampliadas y completadas por el apéndice titulado *Advertencias para los edificios y fábricas de los tenplos*, que presentaba un modelo de templo ideal, con los diferentes espacios y partes que lo componían y los elementos empleados en el servicio de la iglesia[130], muy influenciado por la obra de San Carlos Borromeo.

La vecina diócesis de Cartagena también tuvo sus príncipes mecenas, entre los que cabría mencionar a los obispos Sancho Dávila y fray Antonio de Trejo, que encarnaban perfectamente la continuidad y la

[130] Ver al respecto el trabajo de E. CALLADO, "El arzobispo Aliaga y su pontificado", *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 27. Valencia, 2001, p. 354.

implantación de la Contrarreforma en aquellas tierras. Además, se hace necesaria la mención del cardenal Luis Belluga y Moncada, quien asimismo estaría vinculado con el sur de la diócesis de Orihuela, como quedará expuesto a continuación. Dávila será el primero de los finados contrarreformistas que tendrá el obispado cartagenero, encargado de "revestir a la diócesis de la imagen episcopal que deseaba"[131] y de recurrir al arte como uno de los vehículos, junto a la veneración de las reliquias y la recuperación de las tradiciones históricas, para alcanzar los fines propuestos por Trento. La visita pastoral, de la que líneas abajo se hablará con mayor profusión, fue una de las actividades principales de su episcopado, que aprovechó para hacer notar una más que evidente preocupación por la dignificación del culto tanto en el aspecto jurisdiccional como en el meramente litúrgico[132].

Tuvo Sancho Dávila por sucesor a Fray Antonio de Trejo, responsable, entre otras muchas acciones, de la erección del espléndido trascoro[133] de la catedral murciana, todo un alegato a la Inmaculada Concepción en medio de unos tiempos convulsos en los que se discutía su dogma, y que además serviría como propia tumba del finado. La catedral será objeto de primera atención por parte de Trejo, reformando también la capilla mayor y su retablo y creando, junto con el trascoro, un "eje devocional dominante en el núcleo de la catedral"[134].

---

[131] F. J. ALEGRÍA RUIZ, "El obispo Sancho Dávila y la nueva imagen episcopal de la diócesis de Cartagena", en *Actas del Congreso Internacional de Imagen y Apariencia*. Murcia, 2008 [recurso electrónico].

[132] Una de las visitas que efectuó a la seo se ha estudiado en F. J. GARCÍA PÉREZ, *Visita del obispo Sancho Dávila a la Catedral de Murcia. Año 1592*. Murcia, 2000.

[133] J. RIVAS CARMONA, *Los trascoros de las catedrales españolas. Estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia, 1994, p. 123.

[134] Cfr. J. NADAL INIESTA, "Fray Antonio de Trejo: el primer príncipe contrarreformista de la diócesis de Cartagena", en *Actas del Congreso Internacional de Imagen y Apariencia*. Murcia, 2008 [recurso electrónico]. Otro estudio relativo a Trejo puede verse en M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, "Antonio de Trejo. Obispo de Murcia. Ejemplo de personalidad contrarreformista", en G. RAMALLO ASENSIO, *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010, pp. 549-568. Para ampliar el panorama relativo al dogma de la Inmaculada, ver M. T. LÓPEZ GARCÍA, "El auge del dogma de la Inmaculada Concepción auspiciado por Fray Antonio de Trejo, obispo de Cartagena, y la implicación del concejo de Murcia, a principios del siglo XVII", en *Actas*



Vista parcial del trascoro de la catedral de Murcia.

Sin embargo, será la figura del cardenal don Luis Antonio Belluga y Moncada la que se vincule de una manera íntima con la diócesis de Orihuela, pues no en vano gracias a su acción fueron constituidas las villas de San Felipe Neri, San Fulgencio y Nuestra Señora de los Dolores, todas ellas en la Vega Baja del Segura, dotándolas convenientemente de sus respectivos templos y de las necesidades más básicas que pudieran requerir[135]. Fue un gran mecenas artístico y bajo su patrocinio se levantaron excelsas obras como el trascoro de la colegial de San Patricio (Lorca)[136], el monasterio de los Jerónimos (La Ñora, Murcia) y otras tantas edificaciones, mayoritariamente para las órdenes religiosas, para con las que fue

---

del Simposium La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte. Madrid, 2005, pp. 119-138.

[135] Este aspecto se desglosa en profundidad en J. SÁEZ CALVO, *San Felipe Neri. Real villa de las Pías Fundaciones del Cardenal Belluga*. Alicante, 2002, especialmente pp. 199 y ss. "Belluga quiso recoger y educar a los huérfanos, mujeres viudas y extraviadas una vez finalizada la guerra de Sucesión…y 'conmovido ante tantas tragedias, se lanzó Belluga a una labor de beneficiencia y piedad, pocas veces igualadas en la historia de España'".

[136] J. RIVAS CARMONA, *Los trascoros*…, ob. cit, p. 125. Esta información es ampliada en P. SEGADO BRAVO, *La Colegiata de San Patricio de Lorca*. *Arquitectura y arte*. Murcia, 2006, pp. 112 y ss.

especialmente afecto Belluga[137]. La seo murciana se vio remozada en sus tiempos, pues no en vano fue restaurada la magnífica capilla de los Vélez y comenzada su fachada, eligiendo el mismo cardenal al arquitecto Jaime Bort como responsable de sus trazas.



Trascoro de la colegiata de San Patricio. Lorca

.



Imafronte de la catedral de Murcia.

[137] J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, "El mecenazgo artístico del Cardenal Belluga: la Capilla de la Virgen de los Dolores en la iglesia mayor de Motril", *Imafronte*, nº 17. Murcia, 2004, p. 77. Una de las últimas publicaciones ha sido AA. VV., *D. Luis Belluga y Moncada. La dignidad de la púrpura*. Murcia, 2007.



Iglesia del monasterio de los Jerónimos. Murcia.

Asimismo, es destacable el caso de la diócesis de Córdoba[138], cuya catedral fue objeto de reformas para "la adaptación…a los enfoques litúrgicos y devocionales de la Contrarreforma", resultando un ejemplo muy claro del papel promotor de los obispos con el deseo de reforzar esa nueva imagen implantada a raíz del Concilio de Trento. Así pues, tres destacados prelados estarán presentes en tan magna obra: el obispo Mardones, preocupado y responsable del retablo mayor; el obispo Salizanes, quien levanta una capilla dedicada a la Virgen[139] como "un segundo centro de devoción" junto con el altar mayor; y el cardenal Salazar, bajo cuyo patrocinio se llevó a cabo la Sacristía Mayor o Capilla de Salazar.

[138] Los datos están extraídos de J. RIVAS CARMONA, "La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2006*. Murcia, 2006, p. 638.
[139] Ello ha sido estudiado en J. RIVAS CARMONA, "El arte franciscano en la catedral de Córdoba: la capilla Salizanes", en M. PELÁEZ DEL ROSAL, *El arte franciscano en las catedrales andaluzas*. Córdoba, 2005, pp. 145-147.



Retablo mayor de la catedral de Córdoba.

Por otra parte, también no hay que dejar de lado el panorama y el desarrollo habido en otro foco geográfico, como Oviedo y su catedral, con la actuación renovada de varios obispos, desde Juan Vigil de Quiñones y su capilla funeraria que se inspira en modelos romanos, pasando por las diversas acciones de Bernardo Caballero de Paredes, quien también ocupará la mitra oriolana, destacándose la creación de la Nueva Cámara Santa o Relicario, lo que está revelando un interés manifiesto en dotar y adecuar

convenientemente al primer templo de esa diócesis, acorde a los nuevos gustos de la Contrarreforma[140].



Nueva Cámara Santa de la catedral de Oviedo.

Antes de entrar en materia, conviene detener la atención en una figura que bien puede ser el perfecto antecedente de todos los obispos, con la diócesis creada, pues en él se sintetiza igualmente de forma extraordinaria la figura del príncipe promotor del arte con la de pastor celoso de su grey: el arzobispo de Lérida, el oriolano don Fernando Loazes[141], asistente al sacrosanto Concilio de Trento, gran valedor, personaje principal en el intento definitivo de desmembrar la silla cartagenera y erigir un obispado propio en Orihuela, y responsable directo de la erección en la villa de Orihuela del colegio de Santo Domingo, un conjunto de belleza sin parangón que llegó a ser comparado con El Escorial por su pulcritud,

[140] El panorama ovetense ha sido objeto de análisis en G. RAMALLO ASENSIO, "Renovación y modernización material y espiritual de los templos catedralicios por acción de sus obispos. La catedral de Oviedo en el siglo XVII", en VV. AA., *Cartografies visuals*. Barcelona, 2009, pp. 149-170. Agradecemos al prof. Dr. Pedro Segado Bravo, que haya facilitado el acceso a ese artículo.

[141] Para ampliar tanto la biografía como las acciones pastorales y de mecenazgo de Loazes se hace preceptiva la lectura de J. SÁNCHEZ PORTAS, *El Patriarca Loazes y el colegio Santo Domingo de Orihuela*. Orihuela, 2003, especialmente pp. 65 y ss.

cuidado y exquisito ornato[142]. Este Loazes, quizá, sentó las bases de todo aquello que tendría que suceder pasado el año 1564 y con la nueva diócesis de Orihuela puesta en funcionamiento.

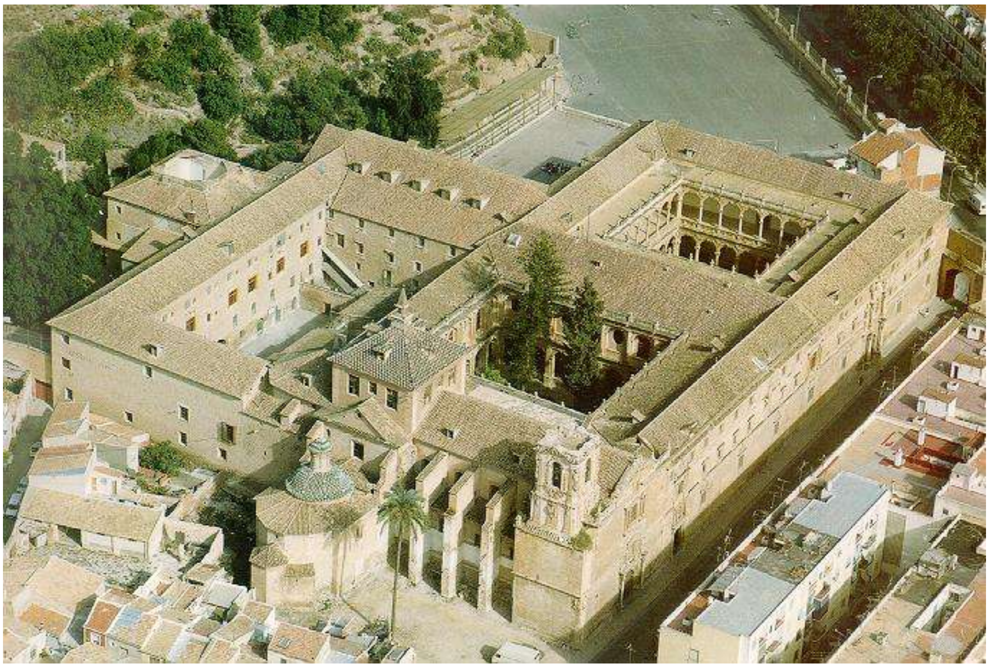


Escudo de don Fernando de Loazes. Extraído de J. Montesinos (1795).



Sepulcro de don Fernando de Loazes. Colegio de Santo Domingo. Orihuela.

[142] Es muy interesante el proceso constructivo de este colegio, que no se aborda en este presente epígrafe por formar parte de la llamada Pre-Reforma, que tendrá su lugar en el capítulo 2.



Vista aérea del Colegio de Santo Domingo. Orihuela.

El Concilio de Trento hizo especial hincapié en la reforma del clero, para la cual se hacía fundamental la figura del obispo, más cercano, obligado a permanecer en su diócesis[143] y a atender de forma detenida los asuntos relativos a la pastoral. Deja ahora de ser un obispo distante, ocupado en temas muy distintos y lejanos de su sede para ser un pastor próximo a su rebaño[144], emprendiendo una serie de medidas, a veces antipopulares, para llevar a cabo todos aquellos designios y deseos tridentinos, que radicaban fundamentalmente en el abandono de la relajación de las costumbres y de los miembros del clero, así como atender aquellas cuestiones relativas con el decoro de los templos que estaban bajo su báculo.

La regeneración del arte y la arquitectura, la reforma del clero y la educación del pueblo podrían ser los tres pilares de las propuestas que realizaron los veintidós obispos que gobernaron la diócesis de Orihuela entre su nacimiento en 1564 hasta la aparición del primer prelado

[143] El capítulo I de los decretos de la Reforma (sesión VI) indica que "conviene que los prelados residan en sus iglesias" para restituir "la disciplina eclesiástica en tanto grado decaída".
[144] "…a fin de que poniendo atención sobre sí mismos, y sobre todo el rebaño a que los asignó el Espíritu Santo para gobernar la Iglesia de Dios, que la adquirió con su sangre; velen, como manda el Apóstol, trabajen en todo y cumplan con su ministerio…".

plenamente ilustrado (1767). Evidentemente, se requería la puesta en práctica de todos aquellos ideales propugnados por la Contrarreforma y llevados a la particularidad de cada diócesis con los sínodos que se convocasen a tal efecto. Se construyen nuevos templos en lugares donde no había precedentes, se reconstruyen otras iglesias bajomedievales y renacentistas, que se ven derribadas por estos momentos y se levantan ahora sí con la impronta contrarreformista, igualmente se restauran viejas parroquias y ermitas… Todo ello fue expreso deseo de los obispos de Orihuela, ya desde el primero de los prelados, don Gregorio Gallo Andrade, quien se ocupó personalmente de la dignificación del culto y la adecuación de los ajuares tanto catedralicios como de las otras grandes parroquias oriolanas, puesto que no se habían iniciado aún las obras de los otros dos grandes templos que tendrá la diócesis con el tiempo: la colegiata de San Nicolás de Alicante y la iglesia de Santa María de Elche, iglesias que llegan a erigirse como baluartes de la Contrarreforma en el ámbito alicantino por sus especiales características.

La nueva apariencia artística tanto de templos como de ajuares, retablos y otros complementos de la arquitectura sigue muy de cerca los postulados de San Carlos Borromeo, como se verá a continuación. En ocasiones, cuando la economía no permitía levantar un edificio completo, se modificaban algunos elementos ya existentes con el fin de adaptarlo al nuevo lenguaje que trajo consigo la Contrarreforma, creándose una nueva portada, añadiéndose una reja, un órgano o cualquier otro ornamento litúrgico. Indudablemente, el mayor de los esfuerzos se concentró en la iglesia madre, la catedral del Salvador y Santa María de la ciudad de Orihuela, sede del obispo y ejemplo de todas las parroquias de la diócesis. Esto revela el realce del culto catedralicio y la importancia que adquiere a partir de este momento el escenario, otorgándole nuevos valores tanto al marco arquitectónico como a las celebraciones llevadas a cabo allí.

Los ajuares se enriquecieron notablemente no sólo con las aportaciones de obispos y otras dignidades eclesiásticas, que vendrían a completar los tesoros medievales y del primer Renacimiento, pues también las fábricas de los templos se preocuparon en todo momento, aleccionadas por los mandatos que quedaron registrados en las distintas Visitas Pastorales, de dotar convenientemente a su iglesia de todos aquellos ornamentos y elementos que servían para el adorno del altar, para las procesiones y, muy especialmente propiciado por Trento, para las imágenes, de forma que a partir de entonces, los tesoros fueron completándose de manera notoria con piezas de bella factura, acorde a los nuevos gustos, sin descuidar la conservación de todo lo anterior, que requería igualmente esfuerzos económicos por parte de las fábricas.

La arquitectura marcará la pauta del culto regenerado, desde las fachadas, imagen externa de cada iglesia, que cobrarán a partir de entonces un protagonismo hasta entonces inusitado. Ahora se proyectarán grandes fachadas, como la de Santa María de Elche, encargada a Nicolás de Bussy, aunque también se pretenderá la convivencia de los estilos artísticos clásicos y modernos, como es el caso de la iglesia de Santiago de Orihuela, en la que comparten espacio exterior una portada típicamente gótica y una dieciochesca. Los templos medievales se ven exquisitamente retocados por elocuentes portadas, como Santa María de Alicante o la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela.

La Capilla Mayor centrará, como es lógico, la atención tanto de arquitectos como de prelados que, convencidos del éxito de la nueva configuración de la misma que trajo Trento, dispusieron que la Eucaristía, visto el gran respaldo que vivió en dicho Concilio al declararse que Cristo estaba presente en el misterio de la Transubstanciación en ese sacramento, debía estar aislada en tabernáculos exentos. Esta articulación regenerada de la cabecera propició que el altar ocupase un lugar diferente del usual hasta ese momento. Y poco a poco fueron apareciendo los camarines, síntoma

evidente del auge del culto a la Virgen. En definitiva, esa regeneración del culto trajo consigo la renovación de los templos y, por extensión, numerosos encargos artísticos, llamándose a grandes nombres tanto regionales como de ámbito internacional.

Esta renovación del arte y la arquitectura religiosos venía acompañada de una profunda reforma del clero y de sus costumbres, comenzando, como se ha visto, por la figura del obispo, ratificándose la nueva imagen desde el Concilio de Trento hasta los sínodos diocesanos. A partir de este momento se comienza a tener mejor conciencia de la realidad y se procura una perfecta organización eclesiástica. Se fomenta, como es sabido, la devoción a la Eucaristía, la Virgen y los Santos no sólo en la parcela artística con la creación de capillas, camarines o suntuosos relicarios, sino que es potenciado su culto a través de las propias acciones de los eclesiásticos en sus parroquias, tal y como queda reflejado en los abundantes decretos tanto sinodales como de las Visitas, muy ricas en este aspecto.

Evidentemente, una de las arterias para la reforma y la educación del pueblo fue la piedad, concretada en las predicaciones de los sacerdotes, en la creación de cofradías para dar culto y cuidado a una determinada imagen, en el papel tan importante de los gremios, que venía de antiguo. A todos los sectores de la sociedad debía llegar esta nueva Iglesia renovada, con nuevos aires pero, sobre todo, con una nueva imagen.

He aquí una somera relación de las aportaciones que fue realizando cada uno de los obispos que ostentaron la mitra oriolana, cuyos aspectos se verán en profundidad en capítulos posteriores.

Gregorio Gallo (1564-1577)[145]

- *Reparación y construcción de iglesias.*

[145] Los años entre paréntesis corresponden al periodo en que fueron obispos de Orihuela.

- *Reedificación del ermitorio del Rosario en Orihuela.*
- *Se interesa por las obras de la iglesia de Santiago en Orihuela.*
- *Restaura el primitivo Palacio Episcopal y los conventos de San Francisco, San Agustín y la Merced en Orihuela.*
- *Propagó el culto a San Cristóbal y ordenó colocar su imagen junto a la puerta de los pendones de la Catedral.*
- *Celebró el I Sínodo.*
- *Legado: el busto relicario de Santa Florinda y el terno de oro sobre seda blanca.*

Tomás Dacio (1578-1595)

- *Regala a la catedral un cáliz de Albert Martínez.*
- *Estuvo consagrado a socorrer a los pobres.*
- *Tuvo singular interés porque las dignidades vivieran con el debido recato.*
- *Protector de las órdenes religiosas.*
- *Intervino en la edificación de la iglesia de Santiago.*

Cristóbal Robuster (1588-1593)

- *Intentó crear el Seminario conciliar sin éxito.*
- *Siguió las obras de la iglesia de Santiago.*
- *Suprimió los beneficios simples.*

José Esteve (1594-1603)

- *Legó el relicario de Santa Severa a la catedral, la cabeza de San Ceferino y otras reliquias.*
- *Fue el encargado de consagrar la catedral.*
- *Celebró el II Sínodo.*
- *Elevó el rango de colegial a San Nicolás de Alicante.*
- *Mandó construir la capilla de San Esteban en la catedral, por su afecto a este santo.*
- *Se dedicó a la construcción de la iglesia de Santiago.*

- *Creó la iglesia de Granja de Rocamora.*
- *Consagró el templo de la Merced de Orihuela.*

Fr. Andrés Balaguer (1605-1626)

- *Funda el Hospital de San Juan de Dios, el convento de Santa Lucía y la Universidad de Orihuela.*
- *Se interesó por la reedificación del santuario de la Corredora (Orihuela).*
- *Decidió comenzar las obras de San Nicolás.*

Bernardo Caballero de Paredes (1627-1635)

- *Construye el Palacio Episcopal de Caudete y el convento de Capuchinos.*
- *Publicó unas normas para representar el Misterio de Elche.*
- *Mandó levantar en San Nicolás un altar dedicado a la Virgen.*

Juan García Arlés (1636-1644)

- *Funda la parroquia de Rafal.*

Fr. Félix de Guzmán (1645-1646)

- *Inició una visita pastoral general.*

Juan de Orta y Moreno (1647-1650)

- *Realizó la visita a toda la diócesis.*
- *Dio servicio a los afectados por la epidemia del cólera.*

Luis Crespí y Borja (1652-1658)

- *Realizó obras en la catedral.*
- *Tuvo una vida austera, aunque con los ajuares fue muy espléndido.*
- *Regaló varias piezas de plata a la catedral.*

Fr. Acacio March de Velasco (1660-1665)

- *Terminó la construcción de San Nicolás.*
- *Celebró el III Sínodo.*

José Berges (1666-1678)

- *Reparó el crucero de la catedral y enlosó la sacristía.*
- *Promovió la reedificación de Santa María de Elche.*
- *Creó la parroquial de Aspe.*
- *Contribuyó con generosos donativos al ornato de la catedral y mejoró su órgano.*
- *Edificó la iglesia de San José de Villafranqueza.*

Antonio Sánchez del Castellar (1679-1700)

- *Realizó obras en la Capilla Mayor de la catedral, retablo, sagrario y sacristía.*
- *Restauró la iglesia de Santa María de Alicante.*
- *Prosiguió las obras de Santa María de Elche.*
- *Reformador de la sociedad en todas sus manifestaciones.*

José de la Torre y Orumbella (1701-1712)

- *Reformó algunos templos y las costumbres del pueblo.*
- *Aumentó el culto a la Eucaristía.*
- *Cambió el pavimento de la iglesia de Santiago.*
- *Cambió el pavimento desde el coro a la Capilla Mayor de la catedral.*
- *Realizó obras en la ermita del Loreto en Orihuela.*

José de Espejo y Cisneros (1714-1717)

- *Promovió la realización de las andas de la custodia del Corpus Christi de la catedral.*
- *Fomentó las antiguas devociones diocesanas.*

Salvador Rodríguez de Castelblanco (1718-1727)

- *Tuvo interés por la colegial de San Nicolás y la Virgen del Remedio.*
- *Intensificó las obras en Santa María de Elche.*
- *Terminó la parroquia de Albatera.*
- *Reconstruyó el santuario de Loreto en Orihuela.*
- *Adquirió una campana para el santuario de San Antón en Orihuela.*

José Flores Osorio (1728-1738)

- *Propició el enlosado general de la catedral, así como la realización del Monumento, el trasagrario, la cajonera para la sacristía y el armario-relicario.*
- *Realizó obras en el Palacio Episcopal.*
- *Completó las obras en Santa María de Elche.*

Juan Elías Gómez de Terán (1738-1758)

- *Realizó varias reformas en la catedral.*
- *Construyó el Seminario Diocesano.*
- *Construyó las Casas de Misericordia de Orihuela y Alicante.*
- *Construyó el Palacio Episcopal de Alicante.*
- *Reconstruyó el Palacio Episcopal de Orihuela.*
- *Terminó la fachada de Santiago y la Capilla de la Comunión.*
- *Construyó la sala capitular, la sacristía y la Capilla de la Comunión de la catedral.*
- *Proyectó una nueva catedral.*
- *Favoreció la construcción del nuevo templo de San Juan de la Penitencia.*
- *Reedificó los templos de Pinoso, Hondón de las Nieves, Pilar de la Horadada, la Romana, San Vicente del Raspeig y Aguas de Busot.*

- *Consiguió una Real Provisión para reanudar las obras de Santa María de Elche.*
- *Regaló una cruz de plata a la iglesia de Monforte del Cid.*

Pedro Albornoz y Tapia (1761-1767)

- *Tuvo predilección por el convento de San Sebastián de Orihuela y lo reedificó.*
- *Amplió el santuario de San Antón y dejó preparada la ampliación general del edificio.*

Este sucinto listado de las acciones emprendidas por los mitrados oriolanos revela ciertamente los distintos intereses y las diversas inquietudes que movieron a los prelados a llevar a cabo las reformas, construcciones y el adorno de los templos de su diócesis. Muchos de ellos fomentaron el culto a la Eucaristía, con cuidadas capillas para la administración de tal sacramento que podían tener varios emplazamientos, ya fuese detrás de la Capilla Mayor, en el mismo eje, o ampliando una de las capillas laterales del templo con acceso independiente, tal y como pretendía San Carlos Borromeo. Este Sacramento de la Eucaristía se vio reforzado asimismo con la erección de tabernáculos y la realización de complicadas custodias, motivo de interés desde el primer prelado. A esta devoción debe sumarse el culto a la Virgen y a los Santos, muy especialmente a sus reliquias, visto en algunos de los mitrados. La Iglesia Católica, en el siglo XVI vivía un momento de juventud pero su gobierno, que había sido el centro de los ataques protestantes más despiadados, "estaba viciado"[146], por lo que la reforma de la Iglesia pasaba por, en primer lugar, la reforma de los pastores. Puede decirse, por tanto, y que una de las aportaciones del Concilio de Trento es la figura renovada de los prelados y sacerdotes.

***

[146] J. DELUMEAU, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*. Barcelona, 1973, p. 6.

El nuevo culto favoreció una renovada imagen de la Iglesia y lo que empezó con la conclusión del Concilio de Trento en 1563 fue marcando paulatina y progresivamente la vida cotidiana, si bien es cierto que la aplicación práctica de los decretos chocó, en un primer momento, con los hábitos y costumbres tanto del pueblo como de los órganos de gobierno eclesiásticos, que vieron cómo sus rutinas se fueron modificando. Es a partir de ahora cuando comienza a tenerse conciencia de la Iglesia como una institución, con sentido de corporativismo, lo que se dejará sentir en las inclinaciones de papas, cardenales, obispos, cabildos, canónigos y sacerdotes, que aprovecharían la nueva situación para manifestar su estatus y además propiciarían con sus medidas particulares esa nueva imagen, ya fuese en catedrales o iglesias, ritos, ceremonias y el muy importante capítulo de sus aderezos; todo ello, lógicamente, acorde a su categoría regenerada a partir de Trento. Los pastores no persiguen ya la vanagloria ni el lucimiento personal con sus encargos y sus disposiciones, sino más bien se erigen en catalizadores de las ideas renovadas, lejos ya de sus egolatrías medievales. Así pues, debe ser tenida en cuenta y primada la religiosidad de las dignidades episcopales, lo que motivó en cierta medida el patrocinio de determinadas obras artísticas "para magnificar el culto y exaltar sus devociones"[147], en primer lugar destinadas al embellecimiento de la Capilla Mayor pero también concebidas para el adorno de cualquier ámbito del templo.

---

[147] J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 535.

I.6) LAS COFRADÍAS

Las cofradías son un instrumento institucional que conviene tener en cuenta, en tanto que fueron agentes vinculados al seno de la Iglesia en la implantación y el desarrollo de los valores de la Contrarreforma y tuvieron muy distintos objetivos y acciones, si bien el culto a una imagen de Cristo, la Virgen o los santos fue su principal misión, así como su cuidado y la realización de cuantos actos se programasen para venerarla. Evidentemente, las procesiones fueron muy importantes y ocuparon lugares destacados entre los objetivos de las hermandades, dado su carácter de catequesis y pedagogía al mostrar un determinado paso que debía tomarse como modelo de referencia. Incluso podían darse cofradías eucarísticas, que desempeñaron un gran papel junto a las de los santos patronos de cada localidad.

Por tanto, al sentido catequético y doctrinal se unía el de la veneración y el culto, enraizado en lo que se denominaba "religiosidad popular", en ocasiones afín a la superchería y lejana de la fe. En este sentido, el Concilio de Trento, pretendiendo la pureza de la liturgia y del culto, sugirió la depuración de las cofradías[148] mediante la reforma de la piedad popular, "alejada enormemente de la jerarquía eclesiástica debido a la centralización burocrática medieval"[149].

El clero, en su nueva situación, empezó a mostrar interés por estas instituciones una vez reformadas, hasta el punto en que llegaron a erigirse cofradías cuyos miembros eran únicamente clérigos, si bien las más numerosas fueron aquellas de laicos.

---

[148] Este aspecto ha sido analizado con detalle en J. C. ARBOLEDA GOLDARACENA, "Contrarreforma y religiosidad popular en Andalucía", *Tiempos modernos: revista electrónica de Historia Moderna*, nº 20. 2010.
[149] Idem, p. 29.

Las palabras de T. Egido a este respecto son más que reveladoras:

"*Trento, en consecuencia, consagró una mentalidad eminentemente clerical como réplica al sacerdocio universal y a la negación de los votos, de la vida consagrada, por parte de los protestantes. En esta confrontación para confesar el valor meritorio de las obras, el catolicismo acentuó aún más las penitencias, las peregrinaciones, la heroicidad de las virtudes, los milagros. La negación protestante del purgatorio se compensó con el hambre de indulgencias, con misas innumerables por los difuntos; el barrido de mediaciones, con el culto a la Virgen, a los santos, a sus reliquias, con la consiguiente explosión plástica y desbordante del Barroco*"[150].

La religiosidad popular comenzaba a definirse a través de dos vías fundamentales: las cofradías y la devoción a la Virgen como respuesta y modelo de evangelización[151]. Las directrices del Concilio de Trento marcaron un hito importante en la potenciación de la conmemoración de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús, y las cofradías penitenciales en este caso fueron un arma eficaz para conseguir aquello que Trento postulaba. Es el momento de creación de las primeras cofradías, casi siempre vinculadas a los gremios[152], aunque también se potencian aquellas existentes, de orígenes medievales. Estas primitivas hermandades, de la Vera Cruz en Castilla y de la Sangre en Aragón[153], estaban regidas por el mismo espíritu de austeridad

[150] T. EGIDO, *Las claves de la Reforma y la Contrarreforma (1517-1648)*. Barcelona, 1991, p. 97.

[151] Respecto al culto a la Virgen y los santos, "en relación a cuyos dogmas se extiende concepciones y expresiones hasta incluso blasfemias, la Contrarreforma intentó renovarse creando asociaciones piadosas contra dichos ataques (A. HEVIA BALLINA, "Las cofradías en la vida de la Iglesia: un mundo de comunicación para la piedad y la caridad. Hacia un censo de documentación de Cofradías de la Iglesia en España", en VV.AA., *Memoria Ecclesiae*, tomo I. Barcelona, 1990, p. 97).

[152] No en vano, estas cofradías suponen "la prolongación del gremio medieval en cuanto que se configuran como asociaciones no sólo profesionales sino también religiosas" (P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, 1990, p. 58),

[153] Esta advertencia ha sido señalada por J. SÁNCHEZ HERRERO, *Historia de la Iglesia en España e Hispanoamérica*. Madrid, 2008, p. 206. Además, indica que las primeras procesiones debieron ser "sencillas, escuetas, sin música", la noche del Jueves al Viernes Santo.

de la Contrarreforma, si bien con el tiempo se configurarán las cofradías barrocas con todo el aparato y con la consolidación de un enorme patrimonio artístico, buscando la fastuosidad y la monumentalidad tanto en los desfiles procesionales como en su vida interna, construyendo templos y capillas propias, y convirtiendo la estación de penitencia en una fiesta profana llena de bullicio. Además, deben contemplarse las cofradías de disciplinantes, de tanto arraigo en el panorama nacional y que Trento favoreció especialmente ya que eran "un importante medio para la formación de devociones y la reparación de las culpas"[154]. Por tanto, la cofradía es el cauce de la religiosidad en la que se entremezcla lo religioso y lo lúdico al mismo tiempo, convirtiéndose así en una suerte de estructura por la que el hombre del siglo XVI y momentos posteriores puede olvidar los vínculos de dependencia que dominaban su existencia sintiéndose útil a través de las diversas funciones que cubren[155].

También el espíritu de Trento tuvo un impacto en otra clase de cofradías, como son las destinadas al culto de la Eucaristía. Aunque hubo asociaciones de este tipo anteriores a este tiempo, la verdad es que su definitiva institucionalización vino con el sínodo de 1569, que presidió don Gregorio Gallo. En él se dispuso que se crearan las cofradías eucarísticas en las parroquias en las que no las hubiera, siguiéndose el modelo de la *Confraternità del Ss. Sacramento en Santa Maria sopra Minerva* en Roma[156], por lo que el nombre que recibieron estas primeras hermandades fue el de *Minervas*. Éstas practicaban la devoción a la Eucaristía, fuera de la comunión de la misa, además de acompañar el viático a los enfermos y el mantenimiento de la luz perpetua. Asimismo, se conminaba a la población a pertenecer de una forma activa a estas asociaciones laicas, si bien las autoridades eclesiásticas debían ratificarlas y aprobar sus estatutos y

---

[154] G. LLOMPART, "Desfile iconográfico de penitentes españoles (XVI-XIX)", *Revista de Dialectología y Tradiciones*, tomo XXV. Madrid, 1969, p. 49.
[155] Este aspecto ha sido tratado de forma pormenorizada por P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, *Ídolos e imágenes*…, ob. cit., p. 61.
[156] H. JEDIN, *Manual de Historia de la Iglesia*, tomo V. Barcelona, 1972, p. 767.

constituciones, según el Concilio de Trento había dispuesto en el capítulo 8 de la sesión XXII[157].

Dentro de este espíritu tridentino cabe destacar las cofradías de los principales centros de la diócesis. En Elche se tiene constancia de la creación en 1581 de la Cofradía de la Sangre de Cristo[158], cuya sede estaba en el renacentista Hospital de la Caridad antes del traslado de sus imágenes a la girola de la basílica de Santa María en 1778[159]. Esta primigenia cofradía contaba con las imágenes de Cristo atado a la columna, un Ecce Homo, un Nazareno, un Crucificado y una Dolorosa. Por su parte, ya en 1530 estaba creada una Cofradía de la Asunción, instituida en la iglesia homónima[160], si bien no será hasta 1573, siguiendo los designios de la Contrarreforma y el sínodo, cuando el papa confirme su existencia y otorgue un jubileo. Esta Cofradía de la Asunción tenía como objeto la devoción mariana, la organización del Misterio o *Festa* y cualquier otra celebración o ceremonia relativa a la Virgen, que por aquel entonces ocupaba el altar de la ermita gótica de San Sebastián[161], aunque otros autores sitúan su ratificación papal en 1651[162]. En 1573 ya existía la Cofradía del Santísimo Sacramento, aunque se desconoce su origen exacto[163].

---

[157] A. L. GALIANO PÉREZ, *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela, en la Edad Moderna*. Orihuela, 2005, p. 72. "Quedaba, por tanto, claro después de Trento que el obispo tenía la obligación y el derecho de visitar a las cofradías, como tales instituciones religiosas. Éstas estaban obligadas a presentar sus cuentas".

[158] Los datos están extraídos de J. CASTAÑO GARCÍA, *La Setmana Santa a Elx*. Elche, 1992, p. 6 y del mismo autor *Les festes d'Elx des de la història*. Alicante, 2010, pp. 98-99.

[159] Este aspecto ha sido resaltado por A. CAÑESTRO DONOSO, "El despertar de las cofradías en Elche en el siglo XIX: entre la Ilustración y el Neocatolicismo", *Semana Santa de Elche*. Elche, 2012, pp. 87-88.

[160] J. CASTAÑO GARCÍA, *La imagen de la Virgen de la Asunción, patrona de Elche*. Elche, 1991, p. 69.

[161] J. CASTAÑO GARCÍA, "L'organització de la Festa d'Elx a través dels temps", en VV. AA., *Món i misteri de la Festa d'Elx*. Valencia, 1982, pp. 56-57. Este aspecto ha sido objeto de estudio más profundo en J. CASTAÑO GARCÍA, *L'organització de la Festa d'Elx a través dels temps*. Valencia, 1997, p. 42.

[162] J. FUENTES y PONTE, *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche, provincia de Alicante*. Lérida, 1897, pp. 149-150.

[163] J. CASTAÑO GARCÍA, "La festa del Corpus Christi a Elx", *La Rella*, nº 16. Elche, 1996, p. 154.

El panorama en Orihuela es similar cronológicamente, aunque con anterioridad al Concilio de Trento ya existían algunas cofradías. A partir del primer sínodo de 1569 comienzan a surgir asociaciones de laicos y de clérigos. Sobre las primeras, la visita *ad limina* de 1569 refrenda la Cofradía de Santa Lucía, fundada en 1563 y aprobada por el obispo Esteve en el sínodo de 1600 y una Cofradía de la Virgen o de la Madre de Dios, llamada de los Caballeros. Posteriormente serían creadas la Cofradía del Nombre de Jesús, admitida en 1570 por el Cabildo catedralicio bajo su patronato, la Cofradía de la Sangre de Cristo y la de Nuestra Señora de los Dolores, erigiéndose estas últimas en la década de 1580. En 1594 se funda la Cofradía de San Roque. En 1601 y 1602 se confirman las Cofradías de San Pedro y El Salvador respectivamente, aunque hay documentación anterior relativa a las mismas. Y finalmente, en 1608 se constituye la Cofradía del Santísimo Sacramento radicada en la catedral oriolana[164].

La situación que ofrece la villa de Alicante también es semejante, a pesar de tener una Cofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo que data de 1418, cuya sede canónica era el Convento de las Canonesas de San Agustín. Ya en el acta fundacional de dicho convento (1609) se advierte la existencia de esa cofradía. Por su parte, dos cofradías marianas se erigen en la colegial de San Nicolás: la de Nuestra Señora del Remedio, patrona de Alicante, creada en el siglo XVI, y la de la Virgen de las Nieves, confirmada en 1603 por bula del papa Clemente VII[165].

***

[164] Los datos están extraídos de A. L. GALIANO PÉREZ, *Cofradías y otras asociaciones…*, ob. cit, pp. 69 y 75.
[165] Los datos están extraídos de R. VIRAVENS y PASTOR, *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*. Alicante, 1876, p. 221. Agradecemos la amabilidad de D. Rafael Sellers al aportar algunos de los datos y la bibliografía al respecto. No se incluye en el texto por carecer de apoyo documental, pero todo apunta a que en el siglo XVII se crea en la iglesia de Santa María una Cofradía del Santísimo Sacramento, dato que ha facilitado oralmente D. Felipe Sanchis.

La religiosidad popular, a través de sus más arraigadas devociones y cofradías, puede decirse que constituye un factor de gran importancia para la implantación de la Contrarreforma, erigiéndose en agentes casi protagonistas por el especial rango que adquieren la Virgen, los Santos y la Pasión de Cristo tras el Concilio de Trento. A estas cofradías de laicos, que también tendrían fines asistenciales y de caridad, conviene tenerlas presentes en su medida de catalizadoras de las ideas de la Iglesia regenerada. Se asiste, en suma, a la creación de multitud de cofradías dedicadas a los santos patronos de las poblaciones, a la Virgen, cuyo culto había renovado y potenciado Trento, y a la Eucaristía, el primer gran pilar de las nuevas ideas de la Contrarreforma.

CAPÍTULO II

EL TEMPLO

Capítulo II
El templo

II.1) LA REFORMA DEL CULTO EN LA CONTRARREFORMA.

La reforma del culto que propicia el Concilio de Trento y la Contrarreforma se hizo especialmente evidente en la Misa, como centro de la vida religiosa y de la liturgia. Precisamente los ataques de los protestantes según los cuales no se podía "adorar a Cristo en la eucaristía"[166] llevaron a la Iglesia a redefinir dicho Sacramento y reconocer el misterio de la Transustanciación, mediante el cual se admitía y establecía la presencia real de Cristo en la Eucaristía. La idea sacrificial de la Misa vino asimismo motivada por las ideas luteranas que consideraban una blasfemia del sacrificio de la cruz de Jesús el ofrecimiento que había el celebrante del Hijo de Dios. Evidentemente, los padres del Concilio rechazaron frontalmente las tesis protestantes y se apoyaron en una de las profecías de Malaquías para sustentar sus palabras:

"*Desde Levante a Poniente mi Nombre es grande en todas las naciones y en todo lugar se ofrece a mi Nombre un sacrificio de incienso y una ofrenda pura*"[167].

Y precisamente los postulados del Concilio de Trento provocaron una importante reforma de la Misa, que de esa manera se vio regenerada y actualizada. A priori, tal y como quedará patente en cada uno de los decretos y de los cánones de la sesión XXII, puede parecer que más que una puesta al día, se trata de un retorno o reactualización de tradiciones medievales, en cuanto se destacaba la pureza de la liturgia.

---

[166] J. DELUMEAU, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*. Barcelona, 1973, p. 17.
[167] Malaquías 1: 11.

La Contrarreforma trajo, no obstante, una Misa con valores nuevos, después que las acusaciones de Lutero fueran hacia sus bases, negándose por tanto el carácter sacrificial de la Eucaristía, pues de ella se dijo que era más bien un recuerdo de la Pasión de Cristo y no reconocía su valor de ofrecimiento renovador a Dios. El pueblo comenzó a ver esta celebración litúrgica como un timo, alentado también por las falsas dudas que sobre el destino de los estipendios rodeaban a la Iglesia. Por tanto, el Concilio de Trento tuvo la difícil misión de distinguir la verdad del error y profundizar muy especialmente en el valor sacrificial de la Misa. Evidentemente, ello conllevó una revisión y una reforma tanto de la celebración litúrgica como del Misal y otros textos.

La sesión XXII del Concilio de Trento es tajante al respecto, desde su misma introducción:

"*El sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento, congregado legítimamente en el Espíritu Santo y presidido por los mismos Legados de la Sede Apostólica, procurando que se conserve en la Santa Iglesia Católica en toda su pureza la fe y doctrina antiguas, absoluta, y en todo perfecta del gran misterio de la Eucaristía, disipados todos los errores y herejías; instruida por la ilustración del Espíritu Santo…*".

Aunque indudablemente todo el interés sobre este tema se concreta en sus decretos y sus cánones, cuya observancia debía ser obligatoria para todos los cristianos, desmontando una a una las tesis de los protestantes, que propiciaron no sólo una renovación de la liturgia sino también un afiance de sus bases, que de esa forma se vieron solidificadas. Los padres del Concilio hubieron de reformar el culto y reconvertirlo y redirigirlo hacia la pureza.

La Misa regenerada de Trento se apoyaba fundamentalmente en su carácter de sacrificio, siendo potenciada la misma celebración litúrgica y, además, todo el aderezo que ella comportaba. Por tanto, la actuación de

Trento comenzó con la depuración y la purificación del rito, lo que se vio acompañado de un revestimiento adecuado. Y todo ello, que estaba lejos de las tradiciones heredadas del Renacimiento, debía hacerse “para excitar los ánimos de los fieles por estas señales visibles de religión y piedad a la contemplación de los altísimos misterios”, por lo que el protagonismo concedido a ceremonias, ritos, ornamentos y cultos era más que notorio. Lógicamente, la exaltación del sacrificio y del sacramento eucarístico trajo consigo unas necesidades materiales, donde el arte debía jugar un papel preponderante. Se iniciaba así una línea en la que más que nunca, el arte estaba al servicio de la religión y de la expresión de unos ideales concretos.

Ese magnífico resalte de la mesa del sacrificio, acorde a su importancia y significación, vino parejo a su adorno, tanto de platería como de textiles. E indudablemente, a pesar de que el Concilio tridentino nada decía sobre el traslado a la forma artística de sus disposiciones más que un epígrafe relativo a las imágenes, que se verá en el capítulo correspondiente, fueron surgiendo textos que materializaban los decretos en el campo del arte y la arquitectura y se fueron cuidando todos los detalles y aspectos del culto “como atractivo y eficiente reclamo de la atención de los fieles durante las ceremonias”[168].

Uno de los principales textos a este respecto fue el del San Carlos Borromeo, aunque se cuenta también con otros escritos, siendo especialmente relevantes los del arzobispo de Valencia, fr. Isidoro Aliaga, que serán pormenorizados en las líneas siguientes.

La Misa católica tenía ahora una nueva imagen material y espiritual, todo el presbiterio aparecía conveniente y decorosamente engalanado y se prestaba atención por vez primera a la participación activa de los fieles durante las celebraciones litúrgicas. En primer lugar, se exhortó a los

---

[168] M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, p. 47.

feligreses a recibir la comunión cada vez que asistieran a Misa[169], tal y como se refleja el sexto capítulo de la mencionada sesión XXII:

"Quisiera por cierto el sacrosanto Concilio que todos los fieles que asistiesen a las Misas, comulgasen en ellas, no sólo espiritualmente, sino recibiendo también sacramentalmente la eucaristía, para que de este modo resultase fruto más copio de este santísimo sacrificio".

Como es lógico, la reforma de la Misa llevaba intrínseca la renovación de algunos determinados rituales y en ellos tenían una participación activa las "bendiciones místicas, luces, inciensos, ornamentos", por lo que no es extraño relacionar la regeneración artística producida a partir de tales fechas con la importancia concedida, por ejemplo, a la plata para el aderezo del culto y los rituales. Para que los fieles pudieran seguir las celebraciones, el Concilio ideó una nuevo Catecismo y Pío V elaboró en 1564 un Misal de obligado cumplimiento para toda la Iglesia con un claro ideal: la vuelta a los valores que defendía la liturgia antigua romana. No en vano, se consultaron fuentes antiguas y medievales que sirvieron de base para los textos surgidos de Trento, denotándose así un incipiente descubrimiento de las formas antiguas y de la Edad Media, que habían sido "sepultadas bajo las añadiduras posteriores"[170]. Ello entronca plenamente con el firme propósito de volver a la pureza de los orígenes, algo que se dejará notar también en el arte.

Esta depuración de formas se llevó a todos los extremos, incluyéndose ritos, ceremonias y, evidentemente, su reflejo material en el arte. Pero conviene hacer notar el especial hincapié puesto en su principal culto: la Eucaristía, que fue definida como sacrificio y sacramento, en contra de los tintes luteranos que creían que la Misa era un recuerdo de Cristo y no podía ser un sacrificio. En la sesión XIII se expusieron los once cánones y la

---

[169] P. JUNGMANN, *El sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid, 1961, p. 192.
[170] P. JUNGMANN, *El sacrificio de la Misa*…, ob. cit., p. 191.

doctrina del sacramento de la Eucaristía. El principal de ellos, el del misterio de la Transustanciación, declaraba que en la Sagrada Forma se hallaba Cristo como Dios y como Hombre y dicha presencia real requería una potenciación del sacramento y su culto ("el culto de latría que se debe al mismo Dios"), pues en el pan y en el vino, estaban, así reconocidas por la Iglesia, las sustancias del Cuerpo y la Sangre de Cristo. Y, además, su lugar correspondiente en el templo era el sagrario, algo que "ya se conocía en el siglo en que se celebró el Concilio Niceno".

Como era de esperar, esa potenciación y esa exaltación de la Eucaristía vino acompañada convenientemente de un esplendor artístico en torno a dicho sacramento. E incluso la Iglesia, en su doctrina, mantiene que la presencia real de Cristo en las dos especies permanece después de la Consagración en todas las Formas que no han servido para comulgar. No se admite el punto de vista luterano según el cual "no se debe adorar a Cristo en la eucaristía ni honrarlo mediante fiestas, ni pasearlo en procesiones ni llevarlo a los enfermos"[171]. El Santo Concilio fue tajante al respecto: no sólo se instituía con mayor rigor la festividad del Corpus Christi, de orígenes medievales, sino que además "es muy justo que haya señalados algunos días de fiesta en que todos los cristianos testifiquen con singulares y exquisitas demostraciones la gratitud y memoria de sus ánimos respecto del dueño y Redentor de todos". Asimismo, estableció que la "tan saludable y necesaria costumbre" de administrar la Eucaristía a los enfermos debía conservarse "cuidadosamente". Por tanto, no sólo se desestimaban los ataques de los protestantes sino que se afianzaban los puntos de la Eucaristía, después de que "el demonio" hubiera sembrado "cizaña" en "los calamitosos tiempos sobre la doctrina de la fe, uso y culto de la sacrosanta Eucaristía".

El nuevo culto favoreció una renovada imagen de la Iglesia y lo que empezó con la conclusión del Concilio de Trento en 1563 fue marcando paulatina y progresivamente la vida cotidiana, si bien es cierto que la

[171] J. DELUMEAU, ob. cit., p. 6.

aplicación práctica de los decretos chocó, en un primer momento, con los hábitos y costumbres tanto del pueblo como de los órganos de gobierno eclesiásticos, que vieron cómo sus rutinas se fueron modificando. Es a partir de ahora cuando comienza a tenerse conciencia de la Iglesia como una institución con sentido de corporativismo, lo que se dejará sentir en las inclinaciones de papas, cardenales, obispos, cabildos, canónigos y sacerdotes, que aprovecharían la nueva situación para manifestar su estatus y además propiciarían con sus medidas particulares esa nueva imagen, ya fuese en catedrales o iglesias, ritos, ceremonias y el muy importante capítulo de sus aderezos; todo ello, lógicamente, acorde a su categoría regenerada a partir de Trento. Los pastores no persiguen ya la vanagloria ni el lucimiento personal con sus encargos y sus disposiciones, sino más bien se erigen en catalizadores de las ideas renovadas, lejos ya de sus egolatrías medievales. Así pues, debe ser tenida en cuenta y primada la religiosidad de las dignidades episcopales, lo que motivó en cierta medida el patrocinio de determinadas obras artísticas "para magnificar el culto y exaltar sus devociones"[172], en primer lugar destinadas al embellecimiento de la Capilla Mayor pero también concebidas para el adorno de cualquier ámbito del templo, como se justificará en las líneas siguientes.

Si la Eucaristía es el culto que potenciará el Concilio de Trento y la Contrarreforma, no lo son menos la Virgen y los santos, cuyas bases fueron asimismo atacadas por los protestantes. El catolicismo quiso solidificar el culto tanto a la Virgen como a los santos, que se vio debilitado por las tesis de Lutero que denunciaban toda clase de excesos. Ante su iconoclastia, la Iglesia reaccionó y se sirvió de la expresión artística, especialmente pintura y escultura, aprovechándose de esa circunstancia carente de iconos de los protestantes, y comenzó a glorificar mediante sus representaciones todo aquello que había sido puesto en duda o rebajado. Así pues, la devoción hacia la Virgen y los santos surgida a raíz de Trento confirmó y reafirmó, en

[172] J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 535.

primer lugar, la supremacía de la Iglesia Católica y, seguidamente, estableció sus principales ejes de devoción cultuales, en donde la Virgen, sobre todo la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario, y los santos, ya fuesen tradicionales, locales o los propios de las Órdenes Religiosas, que a partir de entonces llegan a ser vistos como héroes, se configuran como los ejemplos a seguir. Y, como es lógico, el arte llevó a cabo la complicada tarea de representar figuradamente a María y a los santos y otros episodios que fueron olvidados del Antiguo Testamento, rechazándose, eso sí, las fuentes procedentes de los Evangelios apócrifos y la *Leyenda Dorada*, de Jacopo da Varazze. El protagonismo de la Eucaristía está claro, pero sin duda los otros dos pilares de la regeneración contrarreformista los conformarán la Virgen y los santos.

Todo aquello que propusieron y acordaron los padres asistentes al Concilio de Trento fue recibido por unanimidad por todos los pueblos del orbe católico, si bien dicha asimilación dependió en un momento inicial de la voluntad de los diversos jefes de Estado. Reinaba en España el católico Felipe II, hombre de firmes convicciones morales y religiosas, lo que favoreció la rápida implantación tanto del movimiento contrarreformista como los decretos y cánones emanados de Trento. El propio rey católico se erigió en principal representante de la Iglesia Católica e hizo del monasterio de San Lorenzo de El Escorial el mismo baluarte de la Contrarreforma en España.

Con todo, la ejecución práctica de tales ordenaciones en cada circunscripción geográfica correspondió a los obispos, quienes se apresuraron a celebrar sínodos y asambleas con el fin de adecuar su diócesis a la nueva imagen y al culto regenerado de la Contrarreforma. En el caso de Orihuela, de entrada llama la atención su propio nacimiento (julio de 1564), recién concluido el Concilio de Trento, y su primer prelado, don Gregorio Gallo, quien se traerá perfectamente asimiladas las ideas tridentinas y las llevará a cabo en la diócesis que Felipe II le confía. Será, por tanto, su papel

muy decisivo para la implantación de la Contrarreforma en la demarcación oriolana. Como se ha visto en el primer capítulo, tanto el primer sínodo de 1569 como los de 1600 y 1663 tendrán la misión de adaptar la Iglesia diocesana, sus cultos, su liturgia y sus templos a los nuevos aires de la Contrarreforma.

El culto a la Eucaristía acaparó mucha atención y la reforma del sacrificio que instauraba Trento fue dictaminada en los tres sínodos que se convocaron al efecto. El cambio en el culto y la concepción de todo lo concerniente a él, incluidos los instrumentos y elementos de aderezo, fue objeto de detenimiento en los sínodos. Es el momento del auge del culto al dogma de la Inmaculada Concepción, que también tendrá su reflejo en el tercero de los sínodos.

El nuevo culto de la Contrarreforma necesitó de un nuevo templo, que debía seguir unas características determinadas. La Iglesia Católica, a través del Concilio de Trento, fue redefiniendo uno a uno sus principales dogmas e ideas, sobre todo aquellos que habían sido motivo de ataque o menosprecio por parte de los protestantes, pero su materialización correspondía a los artistas. Es cierto que durante los primeros años de la Contrarreforma nada se innovó del Manierismo pero con la aparición de los textos del cardenal San Carlos Borromeo, el panorama cambió. Con todo, el Concilio tridentino, aunque no hablara específicamente ni de arte ni de la arquitectura de los templos católicos, "supeditó sus valores puramente artísticos al servicio de la piedad, del culto y la liturgia"[173].

Carlos Borromeo, en sus *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*[174] trató de establecer las tipologías arquitectónicas y las peculiaridades tanto del edificio como de sus ajuares, constituyendo este

---

[173] A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 3. Madrid, 1991, p. 43.
[174] E. I. ESTRADA DE GERLERO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos de San Carlos Borromeo*. México, 1985.

tratado la primera gran influencia y referencia para el arte del último tercio del siglo XVI y los inicios del siglo XVII. Preside la obra un espíritu de austeridad y rigidez dignos de encomio; principios que, por otra parte, se dejarán sentir y notar en la arquitectura de los templos. Borromeo ordena que las iglesias se levanten siguiendo los modelos establecidos –planta longitudinal de cruz latina–, una tipología sólidamente arraigada, de una nave con capillas laterales entre los contrafuertes, tipología que se asumirá como propiamente contrarreformista[175].



El Cardenal Borromeo. Colegiata de San Nicolás. Alicante.

Realiza muchas observaciones sobre las fachadas, especialmente su configuración, así como sobre las puertas, la decoración del pavimento, la Capilla Mayor –que debía estar más elevada que el resto del templo por sus especiales características–, además de advertir la ubicación de diversos elementos dentro de la iglesia, caso del tabernáculo, que debía quedar en el centro del altar mayor, elevado sobre una escalinata para su perfecta visión.

[175] Lavedan, por su parte, señala que San Gallo y Giacomo della Porta son los propulsores más directos de esa tipología arquitectónica, erigida como la típica de la Contrarreforma, por encima de Vignola (P. LAVEDAN, "Contre-reforme, baroque, manierisme", *Rev. Gazette des Beaux Arts*, nº 2. París, 1974, p. 97).

Ello se relaciona total y plenamente con el desarrollo y la potencia del sacrificio de la Misa y del sacramento de la Eucaristía. Ya Ambrosio de Vico incidió en este aspecto en una de las cartas que envió al católico monarca Felipe II: "el altar exento y libre para que no se pierda la vista"[176].

En la misma introducción, el cardenal hablaba de "atender en el porvenir al esplendor y al culto de todas las iglesias simultáneamente en particular de las parroquiales", por "la conveniencia de que se hagan o preserven las construcciones de altares, de baptisterios y de otras partes de la iglesia, y el aparato del ajuar, de acuerdo con el tiempo de forma demostrada en estas instrucciones nuestras". Quedaba manifiesta la elección de tal o cual forma artística a las autoridades eclesiásticas, si bien éstas debían estar convenientemente asesoradas por los "arquitectos peritos".

A pesar de la preeminencia del tabernáculo, que llevaría incorporado el sagrario, y del altar, el retablo acaparó asimismo mucha atención, precisamente por su valor pedagógico y piadoso. Se abandonan las viejas tipologías medievales y renacentistas de casillero y poco a poco va introduciéndose el retablo de orden único y monumental, cuya hornacina central se aprovecha para practicar un camarín y alojar en él a la principal devoción de cada templo o a algún santo de particular veneración. No se prescindió en ningún momento de los retablos, que fueron adquiriendo un gran protagonismo en el arte contrarreformista, pues en ellos se ensalzaban los misterios de la Iglesia, las hazañas de un santo o los valores doctrinales, por lo que su mantenimiento y, es más, su potenciación, interesaba a la Iglesia de la Contrarreforma, si bien tuvo el Concilio de Trento que sentar muy bien las bases acerca de las representaciones en pintura y escultura. Estos mismos postulados son incluidos en la obra de Borromeo.

Ciertamente, estas ordenaciones, que pronto empezarían a ser tenidas en cuenta a pesar de su carácter en principio localista, fueron contagiando la

[176] A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración…", ob. cit., p. 47.

arquitectura de esos años, gracias al mérito de las *Instrucciones* del cardenal Borromeo. Su trasposición al ámbito hispánico –independientemente de la observancia directa de las ideas borromianas– fue con los textos que fr. Isidoro Aliaga, bajo el título *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos*, incluye en el sínodo de Valencia de 1631 al ser éste precisamente arzobispo de esa diócesis. Este documento "constituye el monumento más impresionante de la historia de Valencia y quizás de España en el deseo de reglamentar un espacio arquitectónico religioso en su expresión de utilidad ritual, facilitación del culto, del mensaje evangélico y de la realidad devocional, especialmente hagiográfica, de la religión católica, ahora reforzada tras el Concilio tridentino, al tiempo que el de la pormenorización y uso de cada uno de los elementos cultuales respecto de esta arquitectura"[177].

Si Wittkower calificó al texto de Borromeo como "guía contrarreformista para arquitectos: el único libro de esta especie"[178], el texto de Aliaga es el único que, junto al ya mencionado del cardenal de Milán, aplicó los decretos tridentinos a la cuestión de la arquitectura. Por ello, su mención está revestida de un notorio interés a pesar de una más que evidente influencia de Borromeo. La introducción ya indica su razón de ser:

"*Al tratarse y disponerse las fábricas de los templos, y hacerse las demás cosas concernientes al culto divino y a otros ministerios de la Iglesia, sucede muchas veces no atenderse al fin para que se hacen: y así después de hechas se hallan en ellas muy de ordinario grandes impropiedades, y tales faltas, que hacen dificultoso y muy embarazoso el uso y la conservación de las tales cosas…*

Por lo cual, ha parecido hacer algunas advertencias; que a los entendidos en estas materias no sean de embarazo ni superfluas; y para los que no las entienden no sólo serán útiles, sino necesarias, para cuando

---

177 F. PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*. Valencia, 1995, p. 22.

178 R. WITTKOWER, *Arte y Arquitectura en Italia 1600*-1750. Madrid, 1979, p. 115.

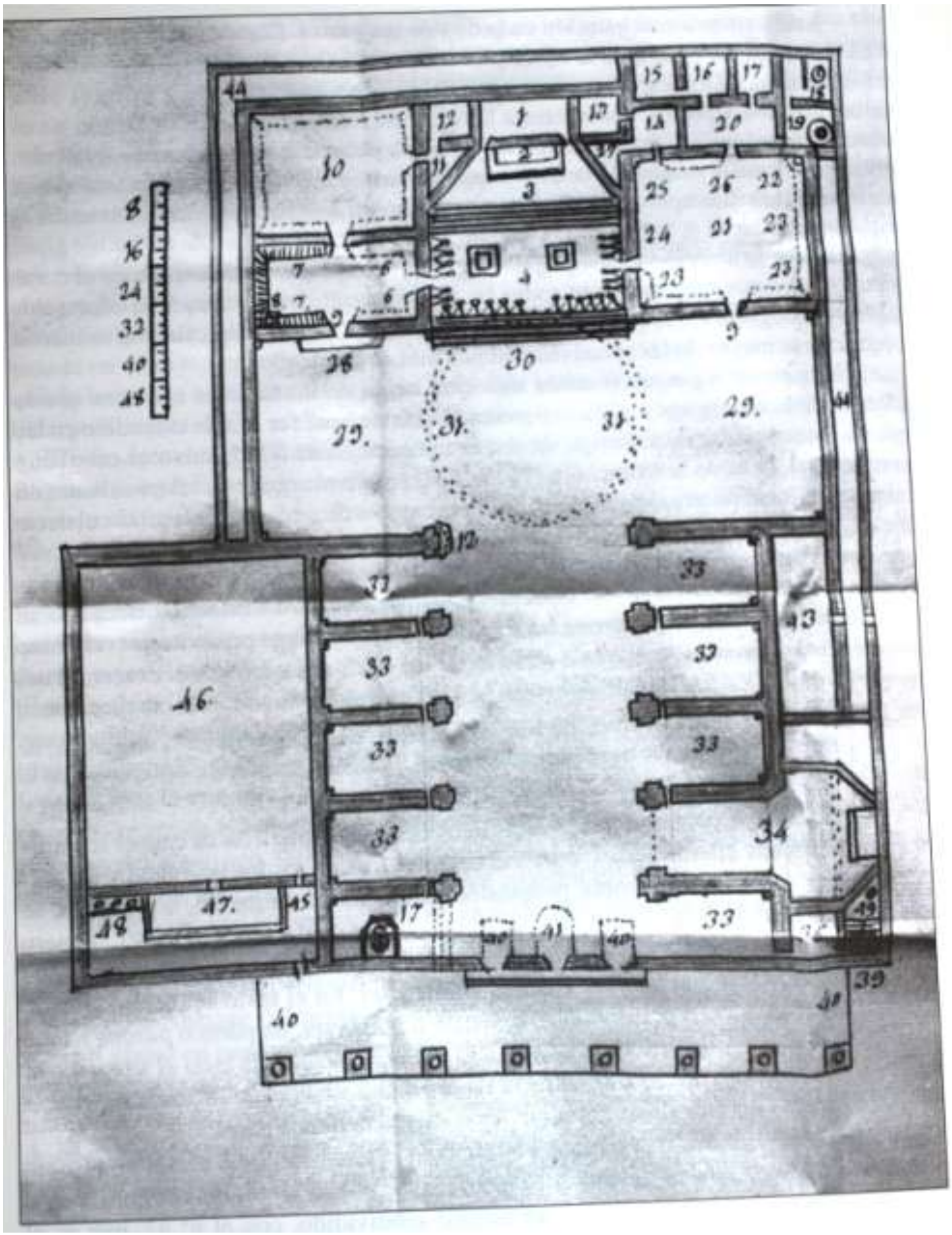
hayan de tratar de edificar templos, y de hacer las cosas concernientes a los ministerios de ellos, especialmente a las del culto divino”[179].

Y siguiendo la línea iniciada por Borromeo, advierte que la tipología más idónea es la planta de cruz latina de nave única con capillas entre los contrafuertes. Su contenido, desglosado por F. Pingarrón, está fuertemente influenciado por la obra de Borromeo aunque difiere de éste en algunos aspectos, como en la creación de una Capilla de la Comunión, anexa al templo por su parte posterior a semejanza de la realidad existente en la Catedral de Valencia, por lo que Aliaga propone dicho modelo como el más adecuado. Esta capilla, con acceso independiente, serviría para la distribución de la comunión. En efecto, varios son los templos en la diócesis de Orihuela, como el de Santa María de Elche, que presentan una capilla adosada por la parte trasera del ábside, dado el marcado influjo que de lo valenciano se tuvo en estas tierras[180]. Consecuentemente, y siguiendo lo indicado líneas arriba, todo el espacio sagrado va a estar configurado como una gran exaltación de la Eucaristía, tanto desde el punto de vista del sacrificio renovado como de su gran relevancia, acorde a su rango de principal culto y devoción propiciados por Trento y la Contrarreforma.

Como es evidente, la Capilla Mayor adquirió una nueva importancia y su articulación también quedará en función de la acomodación al culto eucarístico. De hecho, estas capillas comienzan a incorporar, como se decía, un tabernáculo y el sagrario, tal cual había dispuesto el Concilio de Trento, además del altar, que podía presentar un rico frontal bien de plata, bien textil, en base a su nuevo estado tras el Concilio. El decoro y el cuidado de todos los elementos destinados al adorno del culto y las imágenes también se contempla en los textos ya comentados, incluyendo los sínodos, pues todo debía estar con la "decencia debida" para el culto y la liturgia. Así pues, no es extraño encontrar numerosas menciones en la documentación

[179] *Advertencias* 1-3.
[180] A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración…", ob. cit., p. 45.

que exigían determinadas normas de comportamiento y adecuación, así como de limpieza y cuidado.



Planta ideal de las iglesias según I. Aliaga.

A esta nueva configuración de la cabecera motivada por los aires de la Contrarreforma, basada en los textos de Borromeo y Aliaga, debe añadirse otra función: la necesaria participación de los fieles en el culto, mediante una correcta visibilidad de las ceremonias. Ello se plasma en la arquitectura de muy diversos modos, si bien las indicaciones de Borromeo

explicitan que el altar debe estar algo más elevado que el resto de la iglesia, con escalones; de igual forma ocurre con el espacio mismo de la cabecera. Los protestantes habían puesto en tela de juicio la participación de los fieles en los ritos y, en medio de este ambiente confuso, la Iglesia consideró que el pueblo ahora debía integrarse mucho más en las celebraciones, llegando a estar más cercano "física y psíquicamente"[181].

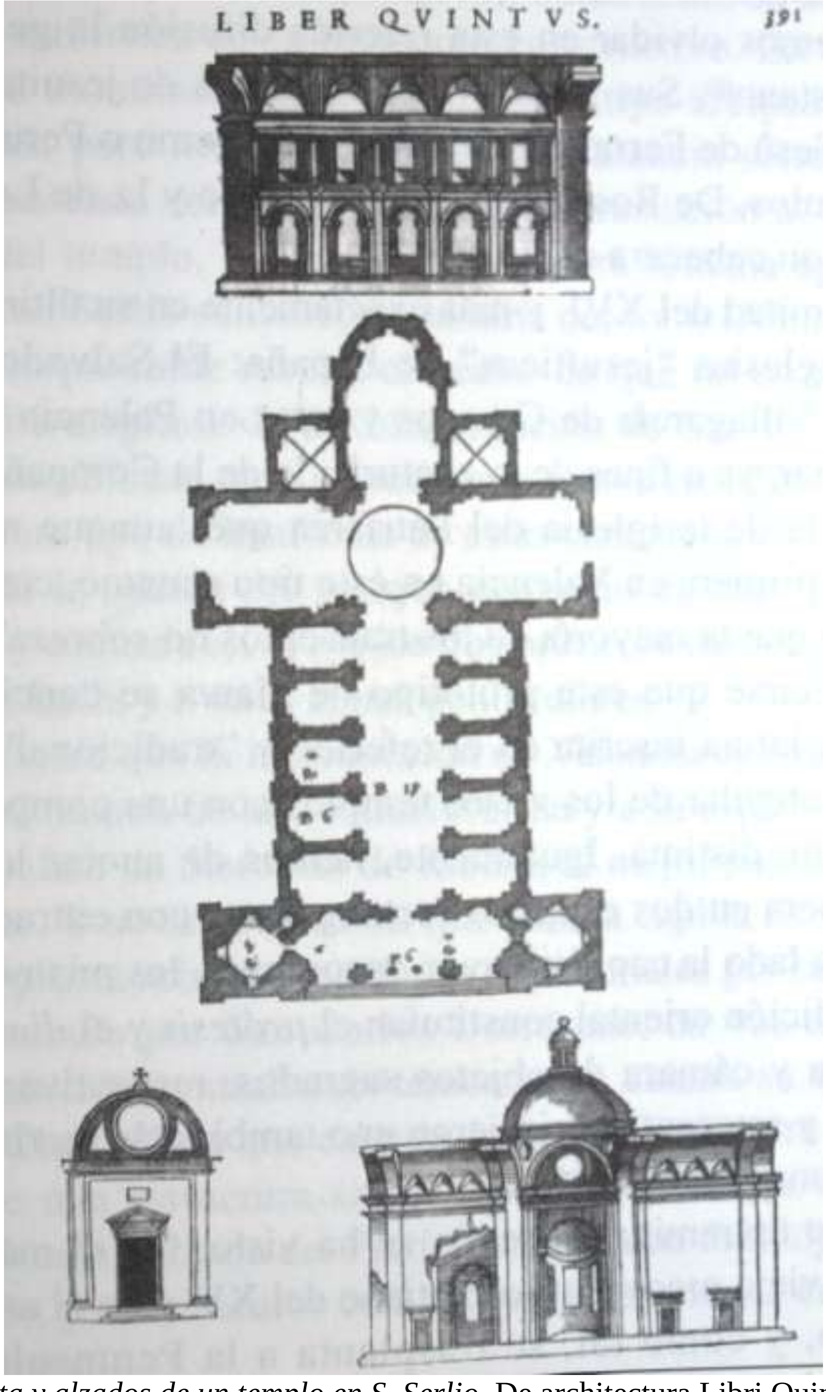
Los grandes templos de la Europa católica solían ubicar el coro en el centro de la nave principal y ante esta nueva situación se decide suprimir tal tradición y el coro pasa a disponerse siguiendo el trazado del ábside, facilitando por tanto la visión del presbiterio, que anteriormente se codificaba con la intrusión de los coros. El pueblo es considerado un actor más en las funciones y no un mero espectador, lo que explica, entre otros aspectos, que la Iglesia conminara a sus seguidores a la comunión cada vez que asistieran a Misa. Esta mayor implicación por parte de los fieles se vio reforzada por la nueva creación de un púlpito en uno de los lados de la nave central, alejado del presbiterio para un mayor acercamiento con el pueblo, que asimismo seguía los ritos con los devocionarios[182].

El recinto de la iglesia comenzaba a asemejarse a un gran teatro, revestido de ricos y lujosos mármoles, pinturas en sus bóvedas, plata, complicados bordados y brocados,… A pesar de tener esta concepción de "espectáculo que se contempla y se escucha", no prescinde de su razón de ser en base al énfasis eucarístico[183]. Los nuevos cultos y sus ceremonias "exigieron un particular abastecimiento de obras de plata, llegando incluso a transformarse en espectaculares escaparates de platería en torno al altar y su sagrario"[184], lo que modificaría mucho las tradiciones renacentistas, con una

---

[181] A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración…", ob. cit., p. 44.
[182] P. JUNGMANN, *El sacrificio de la* Misa…, ob. cit., p. 207.
[183] P. JUNGMANN, *El sacrificio de la* Misa…, ob. cit., p. 207.
[184] J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías…", ob. cit., p. 519.

consiguiente vuelta a los años de la Edad Media, como se explicará en líneas sucesivas.



Planta y alzados de un templo en S. Serlio, De architectura Libri Quinque. *Venecia, 1569, libro V, p. 391.*

Evidentemente, la regeneración del templo se llevó a todos sus ámbitos, incluyéndose la sacristía, un espacio que será potenciado por sus características intrínsecas, conociendo un peculiar desarrollo en época de la

Contrarreforma, con un despliegue increíble de patrimonio mueble, caso de las cajoneras, de los ciclos pictóricos o escultóricos que representan a las devociones populares y los complicados relicarios, que ven en estas sacristías un bello contenedor. Su importancia radica, además, en ser depósito asimismo de las formas sobrantes de la Misa, observando el Concilio de Trento que la presencia real de Cristo permanecía en ellas también. Tal desarrollo de la sacristía comienza con los deseos expresos de las dignidades episcopales, con el fin de dotar convenientemente a los templos de sacristías según el estilo adecuado que exigía la Contrarreforma.

Acorde lógicamente a la renovada imagen del interior del templo como imagen de la Contrarreforma y la regenerada Iglesia, es el desarrollo habido en las fachadas, en tanto que se erigen como la imagen exterior de cada templo. San Carlos Borromeo fue muy preciso en ese sentido y el modelo que se tomará de fachada típicamente contrarreformista será el ideado por Giacomo Vignola para la iglesia de los jesuitas en Roma. Las hornacinas centrales debían ser ocupadas por una representación de la Virgen, atendiendo al culto que potenció Trento, y a ambos lados, el santo titular del templo y otro santo "de particular veneración". Debían sintetizar las fachadas la historia sagrada, un misterio o un capítulo hagiográfico. La austeridad debía reinar en estas fachadas y la ornamentación debía concentrarse en la portada. Este rigor arquitectónico, un punto geométrico, dominará el panorama hasta la segunda mitad del siglo XVII, introduciéndose entonces "una avalancha de ornatos de carácter naturalista"[185], que Chueca ha bautizado como "Barroco mudéjar".

La fachada se concibe como escenario y no como cierre de un templo, es decir, primando su imagen exterior y no su función arquitectónica y estructural. En ellas se disponen las imágenes con una clara vocación didáctica y pedagógica, de igual suerte que ocurría con el retablo mayor, sólo que en esta ocasión la superficie es mayor y con mayores

[185] VV.AA., *Los siglos del Barroco*. Madrid, 1997, pp. 14-15.

posibilidades. Como tal, “prepara o anticipa el clima de piedad que se halla en el interior”[186] y, a veces, participa de los cultos exteriores, pues en ella concluyen procesiones, en ellas se montan altares efímeros y son lugares de gran concurrencia.

La austeridad y el rigor sugeridos por el Concilio de Trento y el nuevo movimiento regeneracionista se evidencian en la búsqueda de la esencia de la Iglesia, sus cultos y sus ritos. La impronta medieval en ese sentido es grande, e incluso algunas de las comisiones del Concilio emplean y consultan fuentes gregorianas y de la Edad Media. Esta persecución de la pureza en lo espiritual y cultual pretende desnudar a la liturgia de todos aquellos añadidos históricos. Evidentemente, Trento limpió las tradiciones medievales, adaptándolas a la mentalidad del siglo XVI y volvía a retomar viejas consideraciones sobre el reflejo material de sus aspiraciones.

Molanus[187] expresó en 1570 en su tratado *De picturis et imaginibus sacris* que las iglesias debían ser la imagen del Cielo en la Tierra y que, por tanto, debían estar ornamentadas con los más ricos materiales, a saber: mármoles, jaspes, esmaltes, orfebrería, textiles,… un repertorio de elementos puramente medievalizante. Así pues, estas exigencias –podría decirse– de la iglesia resplandeciente del brillo de piedras y metales, entroncan con las estéticas bajomedievales.

En los tiempos de la Contrarreforma, la diócesis de Orihuela, bajo la muy importante e interesante acción de sus obispos, llegará a configurarse como un territorio donde formas y costumbres habrán sido objeto de regeneración. Y el arte no es ajeno. Se decide levantar templos para las nuevas devociones que trae consigo la Contrarreforma. Pero también se derriban otras iglesias construidas en estilos antiguos con el fin de seguir los cánones tridentinos. Los obispos, los canónigos y los sacerdotes jugarán en ese sentido un crucial papel en la implantación de la Contrarreforma en estas

[186] VV.AA., *Los siglos del Barroco*, ob. cit., pp. 66 y ss.
[187] R. WITTKOWER, ob. cit., p. 115.

tierras. Además, si no se optó ni por una ni por otra opción, quedó la vía de añadir algún aditamento nuevo, como una reja, una portada o un retablo, a las estructuras ya preexistentes, con lo que se ponía en consonancia con lo exhortado en sínodos y visitas pastorales. Cuando se decidió, por diversos motivos, levantar nuevas fábricas al compás de la Contrarreforma, se hizo siguiendo unas directrices muy claras y en base y a aquello que había potenciado el Concilio de Trento y a partir de entonces la arquitectura de los templos católicos queda en función de un mayor esplendor de la Eucaristía y las capillas mayores, por su parte, conocerán grandes evoluciones, que las harán convertirse no sólo en las protagonistas del eje axial de los templos sino en el principal punto donde se debían concentrar las devociones más arraigadas.

Las imágenes de culto y las reliquias habían sido objeto de duros ataques por los protestantes, que no reconocían en ellas a la divinidad; y ante tales acusaciones, la Iglesia se creyó obligada a dar un paso al frente y redefinirlos. Es interesante a este respecto el decreto de la sesión XXI sobre la "invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes". Los seguidores de Lutero no admitían la adoración de las reliquias ni de las imágenes por no contenerse en ellas esencia alguna. Frente a esa corriente iconoclasta, la Iglesia reaccionó y potenció tanto el culto a la Virgen y a los santos, como la importancia de las imágenes y las representaciones con su fin catequético, según se demostrará en el capítulo correspondiente al papel de la devoción. Puede adelantarse que la Contrarreforma introduce una nueva iconografía oficial, utilizada como medio de acción propagandístico para desarmar los ataques de humanistas y reformados.

Los cambios en la religiosidad forzaron el cambio en el arte y la configuración de los espaciosa sagrados, que ven cumplidas sus necesidades según lo estipulado por el Concilio de Trento. En este sentido, la Contrarreforma no añadió cultos, sino más bien se ocupó de su regeneración

y potenciación y, por tanto, de la regeneración de sus templos. Muchas reformas y muchos cambios, pues, se hicieron efectivos, desde la exaltación del culto a la Eucaristía, la Virgen o los santos –pilares, por su parte, fundamentales en la doctrina de Trento– hasta los rituales del culto, muy especialmente el sacrificio de la Misa, que conocerá a partir de ese momento un auge que se patentizará, además, en todos los elementos que serán propios de su aderezo, elaborándose en ese sentido nuevas piezas de platería y ricos textiles que tendrán su función específica dentro de las celebraciones y que también serán las encargadas de ir conformando unos ajuares adecuados a las ideas contrarreformistas.

Se parte de esta tendencia neomedieval, sin olvidar tampoco la influencia del purismo escurialense de tanto peso en España, con obras de tanta entidad y envergadura como la colegial de San Nicolás de Alicante. Hacia mediados del siglo XVII empieza a percibirse el cambio al Barroco más ornamentado, procedente de modelos italianos, flamencos o franceses, muy especialmente presentes en la serie de portadas ricas de gran volumetría y plasticidad y en otros elementos.

Estos cambios múltiples en el arte y la arquitectura barrocos de la antigua diócesis de Orihuela parten de las disposiciones intuidas desde los textos del Concilio de Trento y otros textos contrarreformistas pero se concretizan, como se ha indicado, en los tres sínodos que se convocaron en un espacio de un siglo. Ciertamente, todo giró en torno a la dignificación del culto y los ritos y, por tanto, tal decoro incluía a los templos, produciéndose muchas variantes de ello: templos de nueva planta, nueva fábrica de un templo anterior y reforma de templos existentes. Toda la diócesis muestra este complicado y amplio panorama, por lo que no es extraño pensar que el obispado de Orihuela, por sus propias condiciones y las de sus prelados, sea un obispado enteramente contrarreformista, al menos durante sus dos primeros siglos de vida.

***

En definitiva, puede decirse que la reforma del culto trajo consigo un fomento de las devociones más típica y puramente contrarrefomistas, además de un auge de las órdenes religiosas como instrumentos fundamentales para la implantación de Trento y sus decretos, que se vieron asimismo apoyadas por los obispos, con la particularidad de que algunos de ellos fueron miembros de alguna orden. Pero también hay que tener en cuenta ese deseo de la dignificación del culto regenerado de la Contrarreforma: se crea, por consiguiente, un modelo de comportamiento religioso basado más en la predicación mediante obras visuales que con las palabras.

II. 2) EL TEMPLO

A. LOS PRECEDENTES

El culto regenerado de la Contrarreforma implicó, según lo visto, una mayor participación y asistencia de fieles en los templos, y por tanto la tipología arquitectónica a emplear en ellos debía ser eminentemente práctica, sobre todo con una gran nave que propiciase esa participación y concentración. Este aspecto tan esencialmente contrarreformista fue preparándose en tiempos precedentes, ya desde la Baja Edad Media, pero en especial en el tránsito de ésta a los tiempos modernos, cuando se vive una etapa claramente precontrarreformista[188], que en España tiene particular importancia por sus propias circunstancias. Y todo ello sin perder el carácter de nobleza y dignidad; carácter que, a veces, se relacionaba con la riqueza, por lo que el arte de la Contrarreforma no escatimará en lo concerniente a la dignificación del culto, creándose así todo un ampuloso boato de platería, ricos textiles, mármoles, esmaltes, jaspes, en una aparente vuelta a los años de la Edad Media[189].

---

[188] "Hoy en día ya no se puede iniciar con el Concilio de Trento la historia de la renovación que conoció la Iglesia romana al final del siglo XVI y en el XVII" (J. DELUMEAU¸ob. cit., p. 3). De España dice que "fue un país de sorprendente vitalidad religiosa, donde los soberanos se ocupaban del hospedaje de los obispos, y que había consumado su propia reforma gracias al cardenal Cisneros (+ 1517). La solidez teológica de España se afirmaría pronto en el Concilio de Trento" (p. 4).

[189] Ello se pone en relación con la estética neomedieval que ya advirtió Wittkower en las capillas Sixtina y Paolina pues "mármoles de colores, oros y piedras preciosas se combinan para causar una impresión de deslumbrante esplendor que supera los efectos de color". En esa misma línea, al decir de Molanus, "la iglesia, imagen del cielo en la tierra, debía estar decorada con los más preciados tesoros que hubiera" (R. WITTKOWER, *Arte y Arquitectura en Italia 1600*-1750. Madrid, 1979, p. 29). Además, en este punto resultan más que oportunas las palabras de F. Francini: "…le suppellettili e le vesti liturgiche svolgono un ruolo fondamentale non solo come indispensabili strumenti materiali del rito, ma anche como segni simbolici: costruiti per una precisa funzione nell'ambito della cerimonia religiosa, questi oggeti devono anche alludere alla presenza del divino ed sprimere da parte della collettività dei fedeli l'adorazione e l'onore reso a Dio e ai santi, sia con il tradizionale repertorio di "figure" simboliche che ne arrincono la decorazione, sia con la loro stessa bellezza e con la preziosità dei materiali" (F. FRANCHINI GUELFI, "*Theatrum sacrum*: materiali e funzioni dell'apparato liturgico", en E. AVEGNO (coor.), *Apparato liturgico e arredo eclesiástico nella Riviera Spezzina*. Génova, 1986, p. 9).

La situación general en la España del último tercio del siglo XV es crucial desde el punto de vista político y religioso, que se traducirá en el arte y la arquitectura, en tanto que se corresponde con el auge de los Reyes Católicos y de las reformas eclesiásticas emprendidas por ellos con el cardenal Jiménez de Cisneros a la cabeza, viviéndose por aquel entonces esa suerte de Precontrarreforma, o sea, un clima preparatorio que favoreció muy particularmente la asunción de los postulados contrarreformistas y todo lo que ellos consagraron un siglo más tarde. Entre otros aspectos, las reformas del clero y un álgido culto a la Eucaristía así lo confirman[190]. Cisneros fue el encargado de frenar la entrada de las ideas luteranas a España y, a pesar de que no se produjo una relevante renovación del culto, sí se empieza a percibir una notable preponderancia de lo eucarístico, muy especialmente como epicentro del culto en los templos de tales años.

El clima general que se vivía en España fue el de una reforma del clero regular y secular. En ese panorama las órdenes mendicantes, junto con la importante acción de obispos y arzobispos, se convirtieron en las responsables de la renovación religiosa. Dos concilios a nivel nacional fueron convocados, el de Toledo de 1473[191] y el de Sevilla[192] cinco años más tarde, que supondrían una puerta abierta a la entrada de la Contrarreforma, proponiendo ambas reuniones un cuidado programa de renovación. El principal de los acuerdos del Concilio sevillano, presidido

[190] Ello puede verse, por ejemplo, en la cabecera trazada por Diego de Siloé para la Catedral de Granada (V. NIETO, A. J. MORALES y F. CHECA, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 2001, p. 126).

[191] J. SÁNCHEZ HERRERO, *Historia de la Iglesia en España e Hispanoamérica*. Madrid, 2008, p. 165. De entre las veintinueve constituciones destaca la segunda sobre la enseñanza de la doctrina cristiana, que puede ser considerada como el punto de partida de toda la renovación de la catequesis, continuada por Cisneros; la tercera y la décima, con su preocupación por la cultura eclesiástica; la novena sobre los clérigos concubinarios; o la duodécima, sobre la obligación de celebrar misa al menos tres o cuatro veces al año.

[192] F. FITA COLOMÉ, "Concilios españoles inéditos: provincial de Braga en 1261 y nacional de Sevilla en 1478", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 22. Madrid, 1893, pp. 215-250. Este Concilio proponía un programa de reforma de ocho puntos, en el que se insistía en el deber de residencia, se urgía la visita pastoral de la diócesis y se pedía la celebración de concilio nacional cada tres años. En dicho Concilio "se llegó a un acuerdo entre los Reyes Católicos y los obispos bajo la presidencia del 'gran cardenal' Pedro González de Mendoza, sobre que la corona y el episcopado cerrarían la puerta a eventuales intervenciones de fuera" (H. JEDIN, *Manual de Historia de la Iglesia*, t. V. Barcelona, 1970, p. 608).

por el cardenal Mendoza y contando con la asistencia de los Reyes Católicos y los obispos[193], sería la realización de una reforma en la Iglesia española[194]. La reina Isabel seguía bajo la fuerte influencia de su confesor, el fraile jerónimo Hernando de Talavera, "verdadero precursor y modelo del obispo de la reforma católica por su trabajo personal en la administración y la predicación, unido a medidas de amplia visión organizadora: construcción de más de cien iglesias, empleo de misioneros en lengua árabe, fundación de un instituto para la formación de futuros sacerdotes, de casas para huérfanos y conversos, redacción de una 'Breve doctrina para instrucción del pueblo'"[195].

Una de las personalidades a este respecto más interesantes es la del cardenal don Pedro González de Mendoza, que era arzobispo de Toledo cuando los Reyes Católicos llegaron a la corona hispánica. Mendoza, considerado a menudo como el "tercer rey", encarnó de manera ejemplar la figura de mecenas del Renacimiento, con la fundación y construcción del Colegio de Santa Cruz (Valladolid)[196]. Digno sucesor suyo fue otro cardenal de gran trascendencia para la política y la reforma hispánica religiosa previa al siglo XVI: don Francisco Jiménez de Cisneros, ratificado como primado de España por breve de Alejandro VI, iniciándose así una etapa de reforma y regeneración interna de la Iglesia española[197], que se verá concluida con la

[193] "La estrecha colaboración entre el poder eclesiástico y civil resultó fecunda para la reforma, porque la piadosa y enérgica reina Isabel, bajo el influjo de su confesor, el monje jerónimo fr. Hernando de Talavera, nombró para varias sedes de Castilla obispos idóneos y celosos por la reforma" (H. JEDIN, ob. cit, t. V, p. 608).

[194] "La reforma católica saca sus fuerzas de los esfuerzos de renovación religiosa de fines de la Edad Media, que pudieron mantenerse en Italia y España sin ser interrumpidos por el cisma protestantes" (H. JEDIN, ob. cit., t. V, p. 596).

[195] H. JEDIN, ob. cit., t. V, p. 609.

[196] F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura española*, t. II. Ávila, 2001, pp. 8-9. De él dice Chueca que "son de notar sus semejanzas con el Palacio Bevilacqua, en Bolonia, que se atribuye a Francesco di Simone Ferrucci di Siena".

[197] Entre 1499 y 1500 Cisneros emprendió la reforma de los franciscanos. De 1498 a 1516 estuvo ocupado en la fundación de la Universidad de Alcalá. Entre 1500 y 1502 restaura la liturgia mozárabe o visigoda. De 1507 a 1517, tuvo que dirigir el Estado y en 1509 organizó a sus expensas una expedición contra Orán (J. SÁNCHEZ HERRERO, ob. cit., pp. 173-174).

creación y constitución de la Universidad de Alcalá de Henares[198], "encargada de formar a la élite del clero español"[199], dado que existía ya en Salamanca una Universidad. En la nueva institución se impartían conocimientos de Teología y Sagradas Escrituras, descartándose de esa forma el Derecho con el firme objetivo de renovar la enseñanza de la Teología. La máxima realización de la Universidad complutense sería la *Biblia Políglota* en 1514-17[200]. Cisneros convocará incansablemente sínodos con el fin de recordar la misión del clero[201] y será el *factotum* máximo de la reforma eclesiástica y religiosa producida en España en los años finales del siglo XV y los primeros de la centuria siguiente.

Pero, como era de esperar, España no estuvo sola pues esos mismos movimientos precontrarreformistas se conocen en Italia, pues, por citar algún ejemplo, el obispo de Verona, Gian Matteo Giberti, visitó sin descanso su diócesis, restauró la dignidad del culto, reformó los monasterios y veló por la predicación[202]. A pesar de todo, los reinos hispánicos seguían marcando tendencia gracias a una sorprendente vitalidad religiosa[203].

---

198 Algunas referencias bibliográficas al respecto son las siguientes: A. GÓMEZ DE CASTRO, *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*. Edición, traducción y notas por José Oroz Reta. Madrid, 1984; P. SAINZ RODRÍGUEZ, *La siembra mística del Cardenal Cisneros y las reformas de la Iglesia*. Madrid, 1979; R. GONZÁLEZ NAVARRO, *Universidad Complutense. Constituciones originales cisnerianas…* Alcalá de Henares, 1984; A. ALVAR, *La Universidad de Alcalá de Henares a principios del siglo XVI*. Alcalá de Henares, 1996; C. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, "La labor educadora de Cisneros y la primera biblioteca del Renacimiento en España", *Anales de documentación*, nº 5. Murcia, 2002, pp. 81-98; R. GONZÁLEZ RAMOS, *La Universidad de Alcalá de Henares y las Artes. El patronazgo artístico de un centro del saber*. Alcalá de Henares, 2007; R. GONZÁLEZ RAMOS, "Arte, arquitectura e iconografía en un monumento humanístico de la Universidad de Alcalá de Henares: la biografía del cardenal Cisneros y la reja de su sepulcro", en *Actas del 14º Congreso Nacional de Historia del Arte: correspondencia e integración de las artes*. Málaga, 2008, pp. 191-206; R. GONZÁLEZ RAMOS, "Últimas claves de una gran obra: la reja del sepulcro del cardenal Cisneros", *Archivo español de arte*, nº 81. Madrid, 2008, pp. 233-252.

199 De aquellos tiempos restan la capilla y el paraninfo (F. CHUECA GOITIA, *Historia de la*…, ob. cit., t. II, p. 67).

200 H. JEDIN, ob. cit., t. V, p. 609.

201 Esta misión se concretaba en la imposición de sanciones a los sacerdotes concubinarios, a la obligatoriedad de residir los sacerdotes en sus parroquias, a la confesión regular, a la enseñanza del Catecismo a los niños y a la explicación del evangelio los domingos (Cfr. J. SÁNCHEZ HERRERO, ob. cit., p. 173).

202 Cfr. J. DELUMEAU, ob., cit., p. 6. El ambiente general de la Italia previa al Concilio de Trento puede verse en H. JEDIN, ob. cit., t. V., pp. 597-606.

203 J. DELUMEAU, ob. cit., p. 4.

Esta Precontrarreforma tendrá su reflejo material en los templos, que adoptan y renuevan claramente modelos procedentes de la arquitectura medieval[204]. La tipología arquitectónica elegida es la de nave única con capillas entre contrafuertes, con o sin crucero, es decir, una planta claramente de orígenes medievales[205], ligada a la arquitectura de las Órdenes Religiosas, ya que "permitía una visibilidad perfecta y una adecuada audición del oficiante o el predicador"[206]. La iglesia se concibe como una "caja cerrada", de proporciones armónicas y regulares y con una proyección en perspectiva en la que los muros adquieren ahora una valoración material.

Esta tipología se mantuvo y perfeccionó durante el Renacimiento italiano, con el oportuno revestimiento clasicista, como puede apreciarse en la iglesia de San Andrés de Mantua[207], de Alberti, San Pietro in Montorio de Baccio Pontelli[208] o los franciscanos de San Francesco al Monte de

---

[204] "Da la impresión de que la predilección del Cinquecento por las iglesias sin naves laterales se había hecho sentir ya en Roma a finales del Quattrocento, porque lo cierto es que los dos edificios religiosos más notables de esta época, San Pietro in Montorio y la capilla Sixtina, son iglesias de este tipo" (L. H. HEYDENREICH y W. LOTZ, *Arquitectura en Italia 1400-1600*. Madrid, 2007, p. 97).

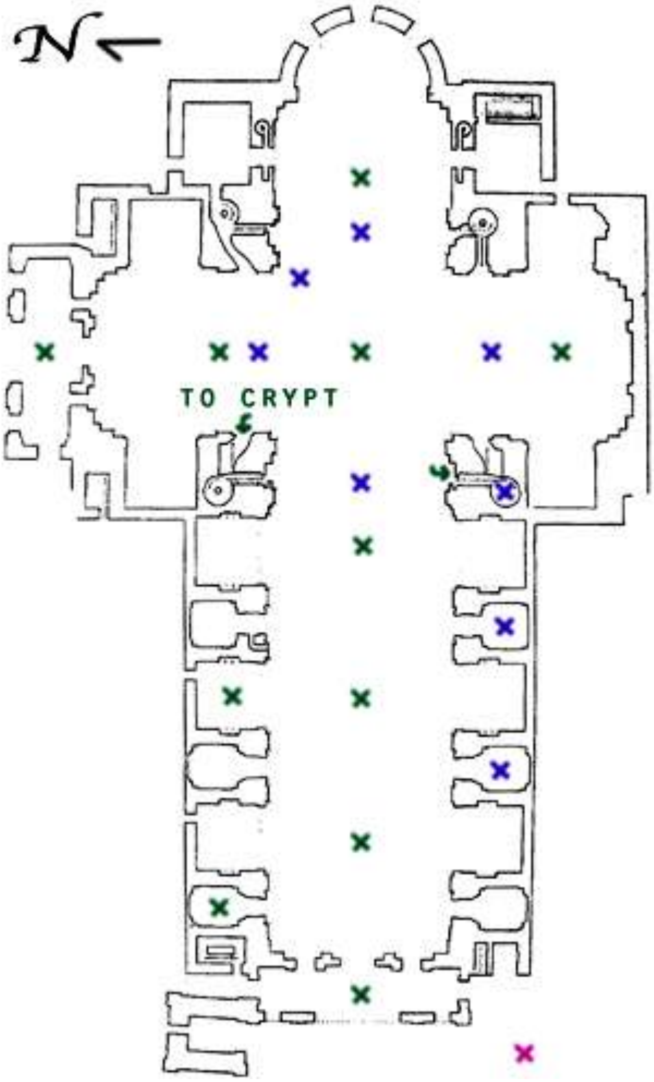
[205] Al respecto de ella, se ha dicho que "responde, en algunos casos, a la poca entidad de los lugares en que se erigieron, pero también hemos de recordar que los templos de una sola nave se repiten bastante en el siglo XVI siguiendo el modelo de planta propia del gótico isabelino que se marcó a finales de la centuria anterior en la capilla del Convento de San Juan de los Reyes de Toledo. Esto indica que, realmente, se sigue haciendo uso de tradiciones puramente medievales" (J. E. de la PEÑA y MONTES de OCA, *Arquitectura parroquial y conventual del alfoz complutense en la época de los Austrias*. Alcalá de Henares, 2010, pp. 111-112).

[206] F. MARÍAS, "El siglo XVI. Gótico y Renacimiento", en VV.AA., *Manual del Arte Español*. Madrid, 2003, p. 421.

[207] Esta iglesia constituye "una fusión de formas arquitectónicas antiguas y tradiciones contemporáneas" (R. TOMAN, *El arte en la Italia del Renacimiento*. Colonia, 1999, p. 112). "El conjunto, proyectado con criterios sencillos pero grandiosos, es impresionante en grado sumo por la supremacía de la nave, el modelado de los muros y la alternancia de los nichos" (L. H. HEYDENREICH y W. LOTZ, *Arquitectura en Italia*…, ob. cit., pp. 60-63).

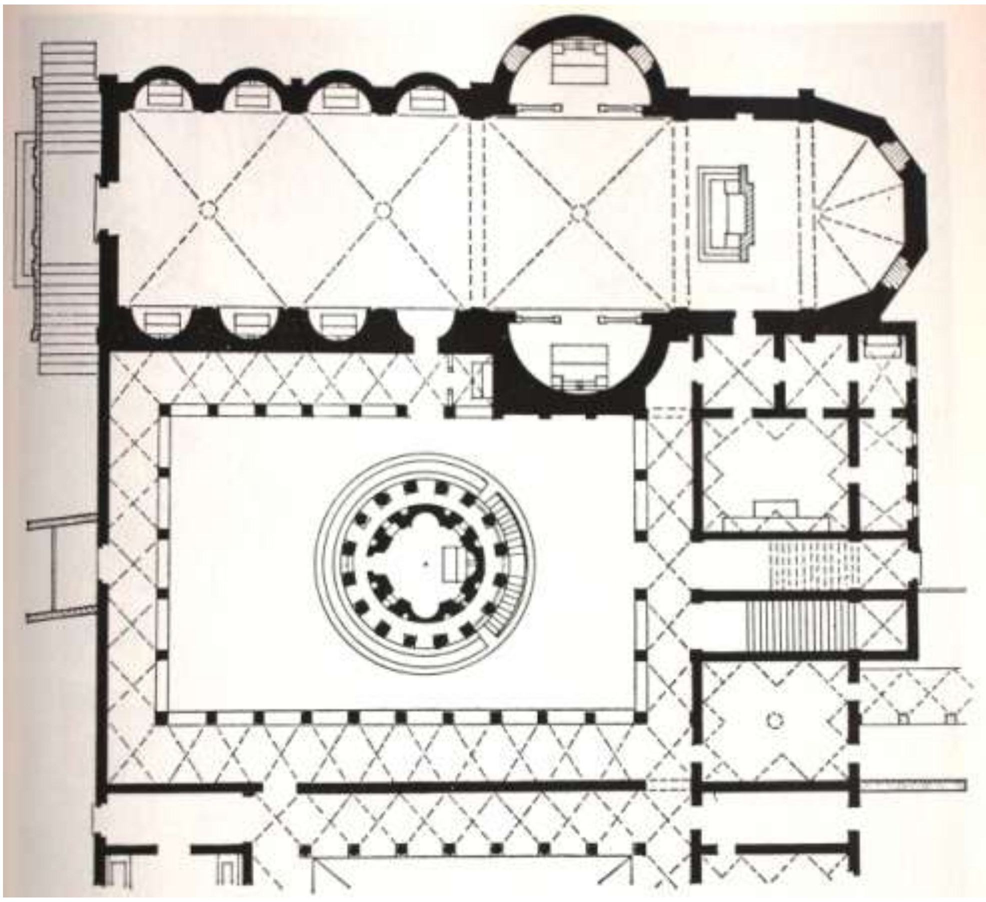
[208] Construida en la década de 1480 y atribuida a Baccio Pontelli, la iglesia de San Pietro in Montorio de Roma resulta "una solución madura de Santa Maria della Pace", es decir, una gran nave abovedada y rodeada de capillas (L. H. HEYDENREICH y W. LOTZ, *Arquitectura en Italia*…, ob. cit., pp. 97-99). Puede ampliarse la información con los siguientes estudios: G. de FIORE, *Baccio Pontelli architetto Fiorentino*. Roma, 1963; L. GIGLI, *Il complexo gianicolense di San Pietro in Montorio*. Roma, 1987; B. PESCI y E. LAVAGNINO, *San Pietro in Montorio*. Roma, s. f.

Florencia[209], cuya nave única está recordando a las iglesias bajomedievales[210], en las que queda bien fijada la nave con capillas laterales, como el antecedente más directo de la sede romana de la Orden



Planta de San Andrés de Mantua.

[209] Esta iglesia es comparable a la de San Pietro in Montorio de Roma, construida más o menos en la misma época, y representa la versión florentina de las iglesias de este tipo (L. H. HEYDENREICH y W. LOTZ, *Arquitectura en Italia*…, ob. cit., p. 98).
[210] J. WHITE, *Arte y arquitectura en Italia 1250-1400*. Madrid, 1989, pp. 23 y ss.



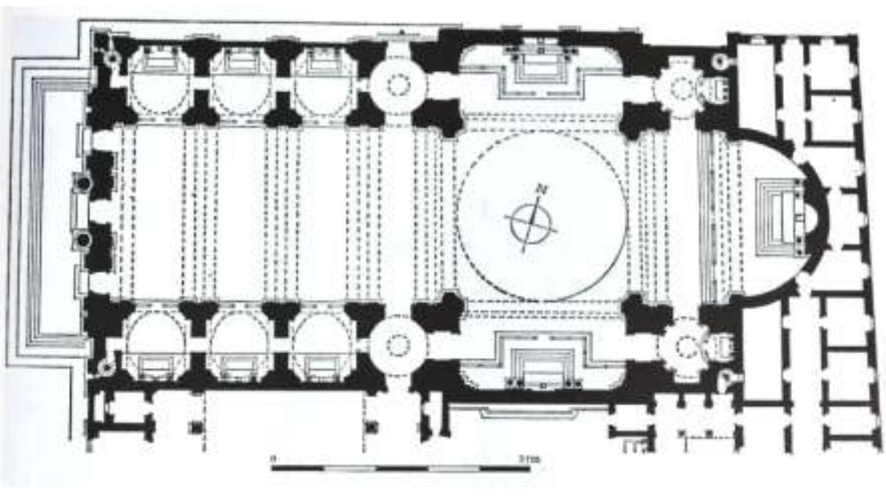
Planta de San Pietro in Montorio.



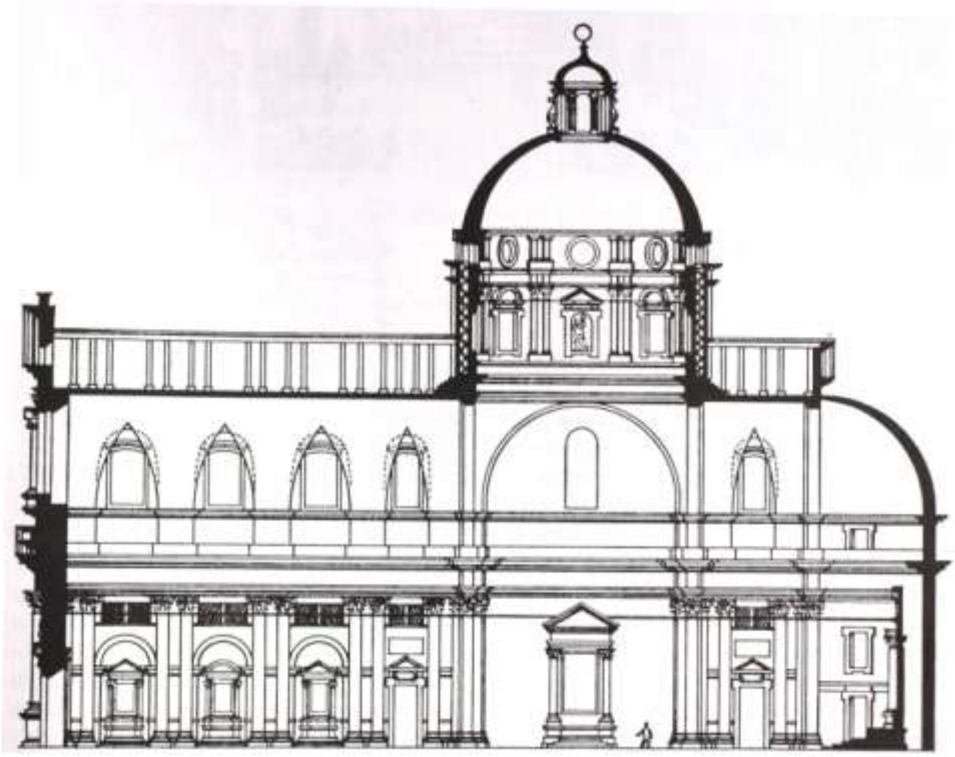
Interior de San Pietro in Montorio.



Interior del Santo Spirito in Sassia.



Planta de la iglesia del Gesù.



Alzado de la iglesia del Gesù.

Jesuita, el *Gesù*[211], comenzada por Giacomo Vignola en 1568, si bien se propone como "primer ejemplo romano del tipo de iglesia de una sola nave y capillas" la iglesia del hospital del Santo Spirito in Sassia, obra de Antonio da Sangallo el Joven, ejecutada entre 1537 y 1545[212].

---

[211] L. H. HEYDENREICH y W. LOTZ, *Arquitectura en Italia*…, ob. cit., p. 431 y ss. El cardenal Alejandro Farnesio le exige al propio Vignola: "la iglesia debe tener una sola nave, no una nave mayor y dos laterales, y capillas en ambos lados", en definitiva "lo que quería el cardenal era un espacio amplio y diáfano, no atestado de separaciones, por lo que participaba de una tendencia que se generalizó a partir de mediados del siglo XVI y que se observa también en las iglesias de la misma época construidas en Milán, Florencia y Venecia" (p. 435). Puede verse también J. S. ACKERMAN y W. LOTZ, "Vignoliana", en VV. AA., *Essays in Memory of Karl Lehmann*. Nueva York, 1964, p. 14 y ss; P. PECCHIARI, *Il Gesù di Roma descritto ed illustrato*. Roma, 1952; M. WALCHER CASOTI, *Il Vignola*. Trieste, 1960; G. ANDREOTTI, *I quattro del Gesù*. Rizzoli, 1999; G. SALE, "Commitente e fruitori d'opera nella Roma del Cinquecento", en VV.AA., *La civiltà católica*, vol. III. Roma, 2001, pp. 247-260; D. AURELIO, *Il Gesù di Roma. Breve storia e illustrazione della chiesa madre dei gesuiti*. Roma, 2005.

[212] Es incluida como una de las iglesias edificadas entre 1527 y 1575 en el estudio de M. J. LEWINE, "Roman Architectural Practice during Michelangelo's Maturity", *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*. Bonn, 1964, pp. 20 y 22. Para ampliar este particular, puede verse E. LAVAGNINO, *La chiesa di Santo Spirito di Sassia*. Turín, 1962. Ciertamente, se dijo de ella que "es el primer ejemplo romano del tipo de iglesia de una sola nave, capillas y estructura de cubierta adintelada que se había desarrollado en Florencia a finales del Quattrocento. Ejerció gran influencia posterior, ya que la tendencia a ensanchar la nave en la medida de lo posible dio como resultado formas espaciales

La tipología se perfecciona y se asume en la realidad de las órdenes religiosas y asimismo en las parroquias por sus especiales características de congregación del pueblo y de funcionalidad, además de favorecer el culto a la Eucaristía en tanto que propiciaba una visión centrada y despejada[213]. Por ello se empleó en aquellos templos de la llamada Precontrarreforma, que a su vez la toman de los modelos bajomedievales[214] y renacentistas. Así lo acredita el templo del monasterio de El Parral[215] (Segovia), el primero de una serie de iglesias monásticas de nave única, conocidas como "tipo Reyes Católicos"[216], que concluyen en el de San Esteban[217] (Salamanca). Esta serie cuenta con ejemplos tan relevantes como el de San Juan de los Reyes[218] (Toledo), eso sí, siempre ligados a Órdenes Religiosas[219], sin olvidar la primigenia iglesia de la Cartuja burgalesa de Miraflores, comenzada en 1441 por Juan de Colonia[220]. Un siglo más tarde, aún puede apreciarse un paso más en iglesias renacentistas, como podía ser el templo del Hospital de

---

fundamentalmente nuevas en el tercer cuarto del siglo" (L. H. HEYDENREICH y W. LOTZ, *Arquitectura en Italia*…, ob. cit., p. 431).

[213] "Era más importante asegurar una acústica favorable, con el fin de que el sermón fuera fácilmente escuchado, una buena iluminación, para que los fieles no perdieran nada de los gestos del celebrante y pudieran seguir en un libro las oraciones o cánticos del celebrante" (V. L. TAPIÉ, *Barroco y Clasicismo*. Madrid, 1991, p. 65).

[214] Se empleó tal tipología en Barcelona (iglesias de Santa Catalina y San Francisco, ambas del siglo XIII), Álava (iglesias de Santa Cruz de Campezo y de URarte, del siglo XIV) o Navarra (Cáseda, Munarriz, Villatuerta, Urzainqui y Ujué), así como otros templos catalanes y valencianos (Cfr. J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico en España*. Madrid, 1990, pp. 50, 57 y 65-68).

[215] J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico*…, ob. cit., p. 122.

[216] F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura*…, ob. cit., t. I, p. 599. "Se trata de templos de una sola nave, con capillas entre los contrafuertes, crucero alineado con los muros parietales y cabecera poligonal. El coro se coloca a los pies, en alto, sobre una bóveda que abajo sirve de vestíbulo. Para su mejor visibilidad desde el coro, el altar se eleva sobre unas gradas".

[217] Cfr. F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura*…, ob. cit., t. I, pp. 580-583. Es también interesante el trabajo de E. VALDIVIESO GONZÁLEZ, "Una planta de Juan de Álava para la iglesia de San Esteban de Salamanca", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 40-41. Valladolid, 1975, pp. 221-240.

[218] Este templo "tuvo como función original no sólo la conventual sino también la funeraria; allí debían haberse enterrado en un principio los Reyes Católicos" (F. MARÍAS, "El siglo XVI…", ob. cit., p. 421). Además, en él se concreta "el tipo de nave única, con capillas entre los contrafuertes, que ha de proliferar en las construcciones de este momento" (J. M. AZCÁRATE, ob. cit., p. 119 y 122). Puede verse además F. CHUECA GOITIA, *Historia de*…, ob. cit., t. I, pp. 599 y ss.

[219] Chueca indica que "impusieron el tipo los jerónimos, franciscanos y dominicos, que eran entonces las órdenes preponderantes" (F. CHUECA GOITIA, *Historia de*…, ob. cit., t. I, p. 583).

[220] F. MARÍAS, "El siglo XVI…", ob. cit., p. 421. Puede asimismo verse F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura*…, ob. cit., t. I, p. 617.

las Cinco Llagas o de la Sangre (Sevilla) trazado por Hernán Ruiz II con idéntica tipología, encarnando ya el plan contrarreformista[221], o sea, una iglesia de una sola nave con dos tramos abovedados y cuatro capillas a cada lado, un crucero y un ábside semicircular detrás del cual se dispone la sacristía[222]. Tanto interesó el proceso constructivo y la tipología empleada que el mismo Hernán Ruiz II, autor de las trazas del templo de dicho hospital, hizo un estudio pormenorizado en su tratado *Manuscrito de Arquitectura*[223]. Este templo debe ser considerado como el precedente más inmediato de las iglesias contrarreformistas de Andalucía, que tendrá incidencia en ejemplos tan característicos como la capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla[224].

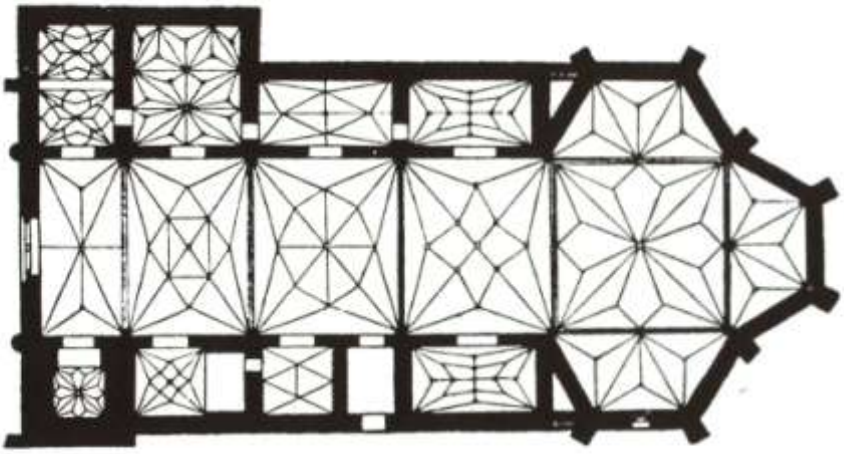
---

[221] "Es el mejor edificio religioso clásico pre-escurialense" (F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura*…, ob. cit., t. II, p. 132). Otro estudio puede verse en V. NIETO, A. J. MORALES y F. CHECA, *Arquitectura del Renacimiento*…, ob. cit., p. 169. Con todo, deben tenerse en cuenta las siguientes referencias bibliográficas: A. BANDA y VARGAS, *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Sevilla, 1974; A. J. MORALES, "Hernán Ruiz II y la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, nº 5. Sevilla, 1992, pp. 111-129; A. J. MORALES, *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid, 1996. Incluso Kubler dijo de él que "resulta el antepasado de una numerosa progenie, cual el romano *Gesù* de Viñola; esto es, el punto de origen de la gran familia arquitectónica del siglo XVII. Después de a la iglesia de la Sangre, en primer lugar, las naves en forma de cajón de los siglos XVII y XVIII deben mucho a Hernán Ruiz II" (G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, *Ars Hispaniae*, vol. XIV. Madrid, 1957, p. 29). Además, constituía un "caso curiosísimo de toda una organización arquitectónica colgada…Construcción, por otro lado, del más acendrado purismo en nuestro renacimiento. El gran orden jónico del interior de este templo vuela sobre unos enormes repisones, trasunto clásico del mozárabe" (F. CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid, 1971, p. 141).

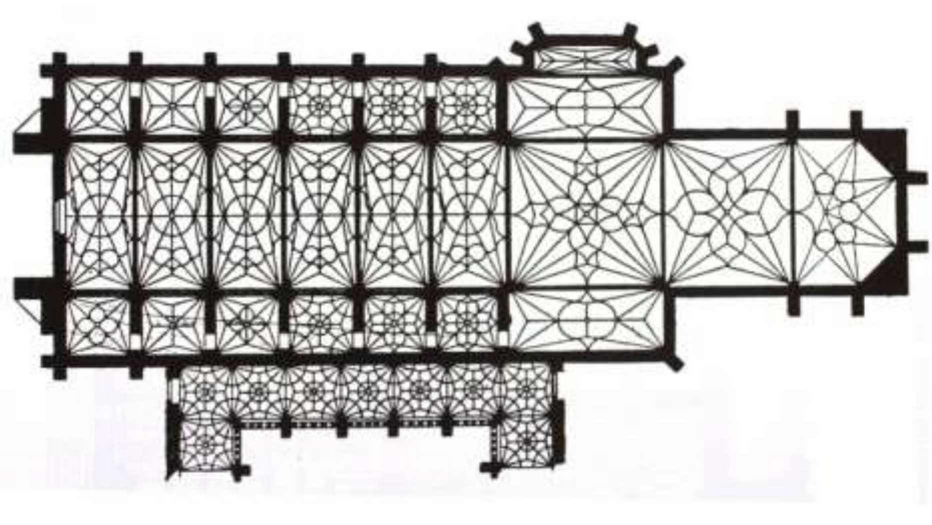
[222] La interesante historia de su construcción puede verse en J. CAMÓN AZNAR, *La arquitectura y orfebrería españolas del siglo XVI*, Summa Artis, vol. XVII. Madrid, 1959, p. 343.

[223] P. NAVASCUÉS PALACIO, "El 'Manuscrito de Arquitectura' de Hernán Ruiz el Joven", *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1971, pp. 295 y ss.; P. NAVASCUÉS PALACIO, *El Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*. Madrid, 1974, pp. 28-42 y A. JIMÉNEZ MARTÍN, "Síntesis de la arquitectura del renacimiento sevillano", en *Breve Historia de la Arquitectura en Sevilla*. Sevilla, 1985, p. 41.

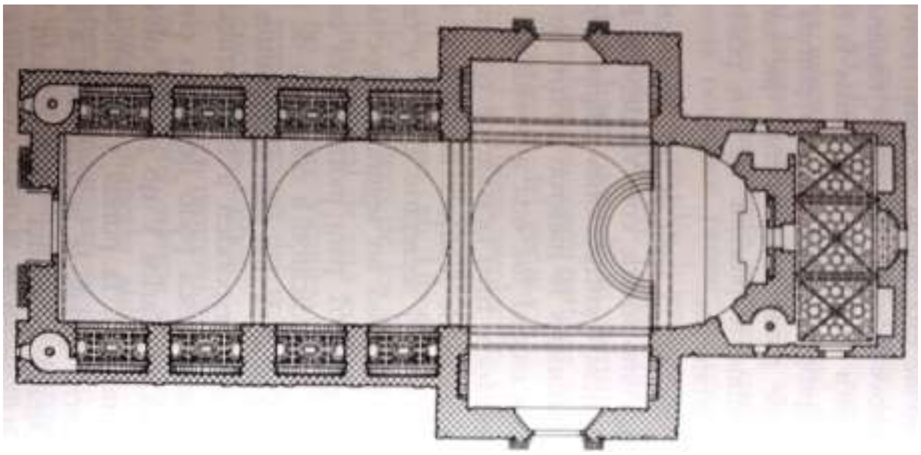
[224] T. FALCÓN MÁRQUEZ, *La Capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1976. Puede verse también A. M. BRAVO BERNAL, "Ubicación de la Capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla: pervivencia y escenografía", en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 85 y ss. y A. M. BRAVO BERNAL, *El Sagrario, un problema y su historia. Estudio arquitectónico y documental de la capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 2008: "el espacio interior es de una sola nave, con capillas laterales adosadas y tribunas sobre ellas" (p. 42).



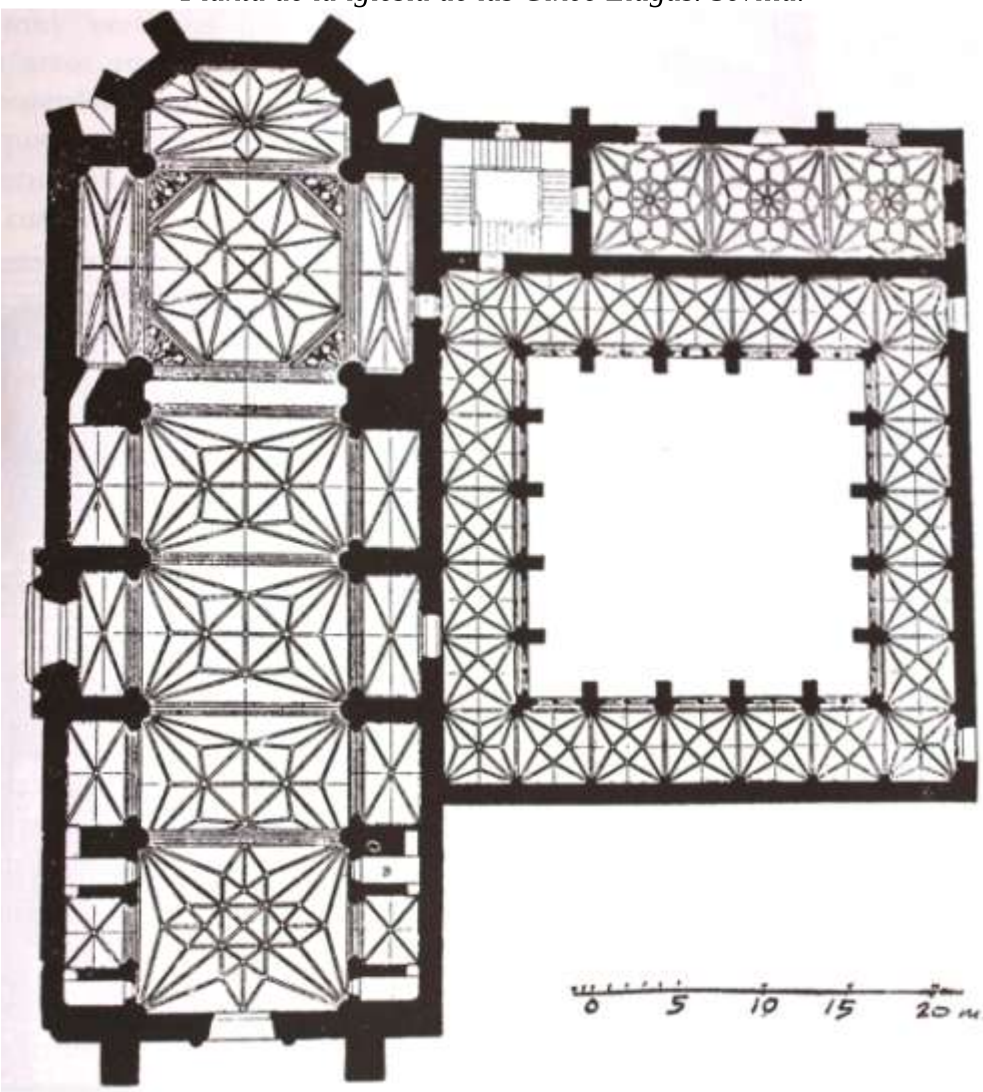
Planta de la iglesia del Monasterio del Parral. Segovia.



Planta de la iglesia de San Esteban. Salamanca.



Planta de la iglesia de las Cinco Llagas. Sevilla.



Planta de la iglesia y claustro del monasterio de San Juan de los Reyes.



Alzado de la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas. Sevilla.



Retablo mayor de la catedral de Toledo.



Custodia de Enrique de Arfe. Catedral de Toledo.

Desde luego, ese panorama ya visto en tierras de Castilla tuvo una importante proyección hacia el sur como demuestra el ejemplo de la catedral de Granada[225], un templo eucarístico en consonancia con los tiempos y con los religiosos contemporáneos a él, y en otras grandes obras eucarísticas como las custodias góticas de Enrique de Arfe o el retablo mayor de la catedral de Toledo, concebido y realizado conforme a un estudiado programa de exaltación eucarística[226]. Pero también se dio una situación semejante en el Levante, de lo que el Reino de Valencia, al cual pertenecía la diócesis de Orihuela, es particular reflejo según queda manifiesto por el gran movimiento artístico producido en torno a esos años finales del XV y principios del XVI que viene anunciando la Contrarreforma y donde el arte queda ya al servicio de la religión. Buen ejemplo de ello lo proporciona la custodia que en 1442 labra Castellnou para la propia catedral de Valencia o

[225] Es fundamental al respecto ver el estudio de E. E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada*…, ob. cit.

[226] Sobre este retablo pueden consultarse los siguientes textos: M. T. PÉREZ HIGUERA, "El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo", *Anales de historia del arte*, nº 4. Madrid, 1993-1994, pp. 471-480; A. FERNÁNDEZ COLLADO, "El retablo de la Capilla Mayor de la catedral de Toledo", *XX Siglos*, vol. 10, nº 42. Madrid, 1999, pp. 74-81; T. GÓMEZ ESPINOSA, "Policromía del gótico final: retablo mayor de la catedral de Toledo y otras obras burgalesas de Gil Siloe", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*. Burgos, 2001, pp. 573-582; D. HEIM, "El retablo mayor de la catedral de Toledo: nuevos datos sobre la predela", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*. Burgos, 2001, pp. 521-538; D. HEIM, "Entre Mendoza y Cisneros: la gestación del retablo mayor de la catedral de Toledo", *Anales toledanos*, nº 39. Toledo, 2003, pp. 103-116.

la de Villareal[227], lo que está denotando un clara exaltación eucarística, o el retablo de plata asimismo para la catedral con grandes relieves de la vida de la Virgen[228] y otras muchas obras que están preparando unos programas que más tarde ensalzará y potenciará el fenómeno contrarreformista. En esa misma línea se encuentra la custodia de Burriana, datada entre 1477 y 1493[229]. La renovación de la catedral valenciana acredita asimismo este movimiento pero también lo hará la colegiata de Gandía[230], la iglesia

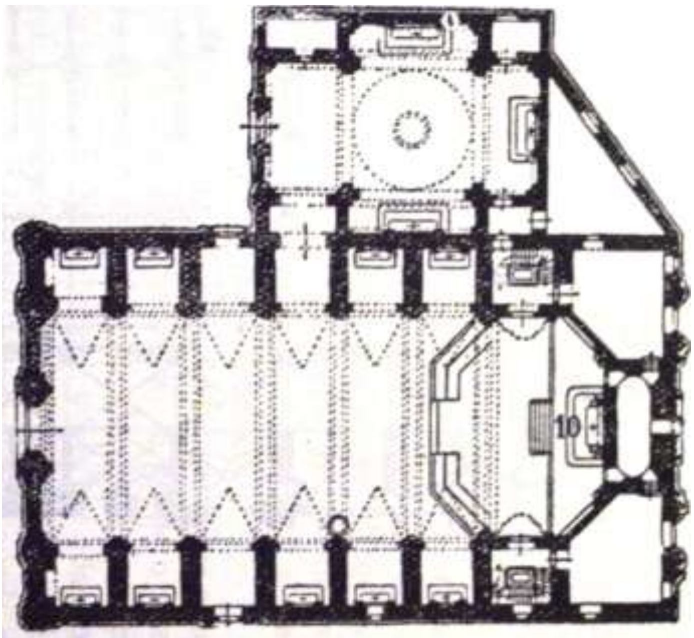
[227] A. ALEJOS MORÁN, *La Eucaristía en el arte valenciano*, t. I. Valencia, 1976, pp. 278-279. Se dijo de ella que "no presentaba un programa concreto, pero sí mostraba numerosas figuras del Antiguo y Nuevo Testamento, santos –algunos de tradición local– y devociones particulares en torno a la idea de custodia como templo de Dios" (F. de P. COTS MORATÓ, "La iconografía en las custodias valencianas" (ss. XVI-XX)", en R. GARCÍA MAHÍQUES y V. F. ZURIAGA SENENT (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, vol. I. Valencia, 2008, p. 469). La custodia de Villareal, por su parte, está datada entre 1479 y 1481 y es obra del platero valenciano Francesc Cetina (F. de P. COTS MORATÓ, "Las custodias valencianas análisis de una tipología", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 197-198).

[228] J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería", en B. ARRAIZA (coord.), *Las artes decorativas en España*, t. II, *Summa Artis*, XLV. Madrid, 1999, p. 523. Ese retablo fue iniciado por Pere Bernés y trabajaron en él otros plateros como Juan Diana, Natal del Bosch y Joan Jordi, quienes realizaron las escenas de la Natividad, la Visitación, la Entrada de Jesús en Jerusalén y la Resurrección. Faltos de recursos para continuar la obra, el Consell de la Ciutat colaboró con mil florines de oro de Aragón para la imagen de la Virgen que debía presidir el retablo y ello, unido a la venta de censos y donaciones particulares permitió concluir los trabajos a los que se incorporaron otros plateros como Bartolomé y Bernardo Coscollá, Jaume Busquets y otros. Fue el 21 de mayo de 1469, domingo de Pentecostés, cuando, haciéndose una representación de la venida del Espíritu Santo, 'la Palometa', una chispa desprendida de aquella prendió poco a poco en la estructura de madera que sostenía la plancha de plata del retablo y ardió todo quedando completamente destruido. La consternación por el incendio y la fe de aquello tiempos hizo que se pensara de inmediato en construir un nuevo retablo mucho mayor. Se encargó a los plateros valencianos Francisco Cetina, Juan Nadal Davó y Jaume Castellnou, la recomposición de la imagen de la Virgen para colocarla en el altar y se terminó el retablo de madera a la espera de sacar a concurso el nuevo de plata. Las sumas necesarias eran elevadas, pero las limosnas y las indulgencias que por ese objeto concedió el papa Calixto III en 1489 permitieron no interrumpir las obras que llevaron a cabo los mencionados Cetina, Ponce y Nicos. El libro de cuentas que para consignar expresamente los gastos de la obra se halla en el archivo catedralicio,. detalla los trabajos y el protagonismo que en tan magna obra tuvo el pisano Barnabo Tadeo de Piero da Ponce, principal artífice del mismo. Con sus escenas representando la Asunción, el Espíritu Santo, la Coronación, la Natividad, la Adoración de los Magos, la Ascensión, la Anunciación y la Resurrección, el retablo se terminó en 1506, sólo faltaba la imagen de la Virgen que se encargó a Bernardo Juan Cetina. Pueden verse otros retablos eucarísticos en A. ALEJOS MORÁN, , *La Eucaristía en el arte*…, ob. cit., t. I, pp. 244 y ss.

[229] "Es la custodia más rica y proporcionada de cuantas conocemos del siglo XV valenciano" (P. COTS MORATÓ, "Las custodias valencianas…", p. 198).

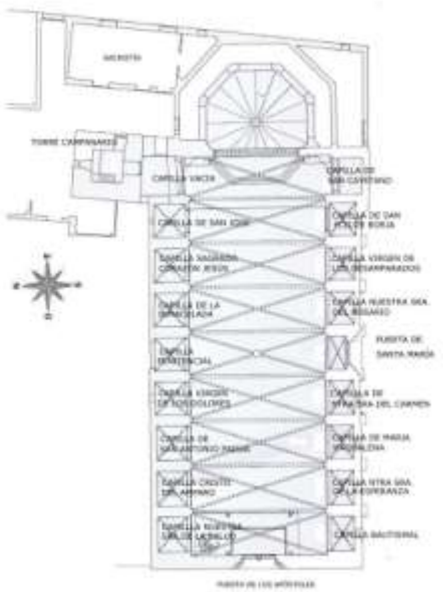
[230] Es interesante a este respecto la consulta de una de las últimas aportaciones sobre este edificio en C. VIDAL LORENZO y S. MUÑOZ COSME, "La iglesia colegiata de Santa María de Gandía. Investigaciones recientes", *Caesaraugusta*, nº 78. Zaragoza, 2007, pp. 729-738.

valenciana de los Santos Juanes o la iglesia de Santa María de Onteniente, conservando esta última una espléndida custodia-retablo fechada hacia 1470[231]. El *boom* artístico no sólo se ciñe a la arquitectura o las artes decorativas sino que también se llevó a la pintura con figuras de la talla de Paolo de San Leocadio. En realidad, todo ello puede obedecer al propio esplendor de los tiempos, pues el Cuatrocientos se ha considerado por la historiografía como el Siglo de Oro valenciano, siendo responsable en buena medida el propio rey Alfonso V, apodado el *Magnánimo*, un auténtico príncipe del Renacimiento, lo que quizá pudiera favorecer ese desarrollo artístico que viniera a preparar un panorama posterior. Así pues, el clima fue sentando las bases de los principales puntos que consagraría la Contrarreforma un siglo después, por lo que podría hablarse de entrada de un fenómeno generalizado en España, tanto en la Corona de Castilla y el muy importante impacto en el sur como en la Corona de Aragón y el brillante desarrollo artístico en torno a Valencia.



Planta de la iglesia de los Santos Juanes. Valencia.

[231] A juicio de Cots Morató, es la custodia valenciana más antigua aunque desapareció en la Guerra Civil. No obstante, es conocida a través de fuentes gráficas y en ella advertía "un pie mixtilíneo de tracería calada, bastante evolucionada, astil hexagonal con nudo arquitectónico y dosel con tres pináculos rematados por motivos vegetales" (F. de P. COTS MORATÓ, "Las custodias valencianas…", ob. cit., p. 196).



Planta de la colegiata de Santa María. Gandía.



Custodia de la iglesia de El Salvador. Burriana.



Custodia de la iglesia de Santa María. Onteniente.

Lógicamente, en tierras de Alicante y Orihuela se aprecia esta misma situación previa al movimiento de la Contrarreforma[232] desde el último tercio del siglo XV y las primeras décadas del Quinientos[233], incluso en este caso favorecida por las tradiciones del Gótico levantino y mediterráneo que hizo características las plantas de nave única con capillas entre contrafuertes. Evidentemente, no hay que olvidar tampoco que la diócesis de Orihuela arranca del 1564 y, por tanto, todos estos precedentes, que preparan el programa posterior y emplean por su funcionalidad la tipología ya descrita, pertenecen a la diócesis de Cartagena, por lo que la aproximación al panorama en dicho obispado resulta más que obligada.

[232] "Este fenómeno no es particular de la ciudad de Alicante. Si se repasa la edificación del siglo XVI a lo largo de los antiguos reinos peninsulares, se observa como mientras ya están plenamente introducidos los gustos italianos se continúan construyendo grandes obras góticas en ciudades de notable influencia humanista como Salamanca, Segovia, Zaragoza o Plasencia. Con una particularidad propia, se pasa de un gótico elemental y simple sin ningún tipo de exceso y complicación a unas formas clásicas también depuradas y fundamentales sin pasar por artes floridos, isabelinos o platerescos. Debido más a la falta de artífices hábiles y experimentados que conocen los trabajos decorativos de cada momento que a planteamientos estilístico-formales" (M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante: ciudad y arquitectura*. Alicante, 1994, pp. 39-40).

[233] Incluso desde el punto de vista histórico y litúrgico debe contemplarse aquel panorama acaecido en los años previos al Concilio de Trento, por lo que el estudio de la situación de los templos de la Pre-Contrarreforma está más que justificado.

Durante la segunda mitad del siglo XV y a lo largo del XVI se construyeron muchas iglesias de una sola nave dadas las grandes ventajas que ofrecía su planta, desde el punto de vista constructivo pero también desde el prisma funcional, destacando la iglesia *vieja* de Yecla, la de San Martín de La Gineta[234], Santa María de Tobarra[235], la iglesia de la Asunción de Jorquera[236] y otros templos ligados a las órdenes militares, especialmente la de Santiago[237]. La tipología resultaba idónea por la capacidad de respuesta que el templo había de proporcionar a una población de recursos limitados, por lo que su carácter funcional, que ya había sido advertido anteriormente, fue fundamental para que los arquitectos escogieran la nave única con capillas entre los contrafuertes[238]. A estas razones prácticas debe sumarse la posibilidad de que las fábricas ingresasen dinero mediante la venta de las

---

[234] Construida entre 1520 y 1560 –finalizada por Quijano–, fue concebida como una iglesia de nave única (C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia, 1987, p. 380). Puede verse también en V. NIETO, A. J. MORALES y F. CHECA, *Arquitectura del Renacimiento*…, ob. cit., pp. 150-151.

[235] "La estructura y el modelo básico es semejante a la de los templos de Jorquera y La Gineta: una sola nave con los contrafuertes exteriores y capillas entre ellos" (C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 392).

[236] "La pequeña iglesia de Jorquera tal vez sea una de las muestras más claras de un templo proyectado con una sola nave sin considerar la apertura de las capillas. Estas fueron construidas posteriormente conforme a distintos patrones" (C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 386).

[237] C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, 2006, pp. 150 y ss. Este panorama puede verse de forma más profunda en C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL y M. GRIÑÁN MONTEALEGRE, "La devoción en el espacio: las ermitas en los territorios de las Órdenes Militares", *Imafronte*, nº 10. Murcia, 1994, pp. 51-60; M. GRIÑÁN MONTEALEGRE, "Algunos datos sobre la arquitectura militar de la Orden de Santiago en el siglo XVI: la Encomienda de Caravaca (Murcia)", *Imafronte*, nº 14. Murcia, 1999, pp. 79-93; M. GRIÑÁN MONTEALEGRE, *La organización de la Orden de Santiago y su reflejo en el espacio urbano*. Alicante, 2000; M. GRIÑÁN MONTEALEGRE, *Arquitectura y urbanismo en la encomienda santiaguista de Caravaca durante los siglos XVI y XVII*. Murcia, 2000.

[238] En este punto resulta más que oportuna la apreciación de Benevolo respecto al *Gesù* de Roma como una "gran sala con estructuras murales continuas…resulta repetible en todas partes y dentro de cualquier condición cultural, en las ciudades y en los pueblos pequeños…y para ser realizada por cualquier tipo de ejecutores" (L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, vol. I. Madrid, 1972, p. 474), además de lo referido sobre la iglesia de los jesuitas por P. MURRAY, *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid, 1972, pp. 233-234 y G. C. ARGAN, *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, 1973, pp. 69-71. Asimismo este aspecto ha sido resaltado en J. RIVAS CARMONA, "Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia: consideraciones sobre su significación y arquitectura", *Imafronte*, nº 19-20. Murcia, 2008, p. 401.

capillas laterales, por lo que esta solución suponía un aporte financiero relevante, dada la escasez económica de muchas de ellas[239].

II.2a.1 La *iglesia vieja* (Yecla)

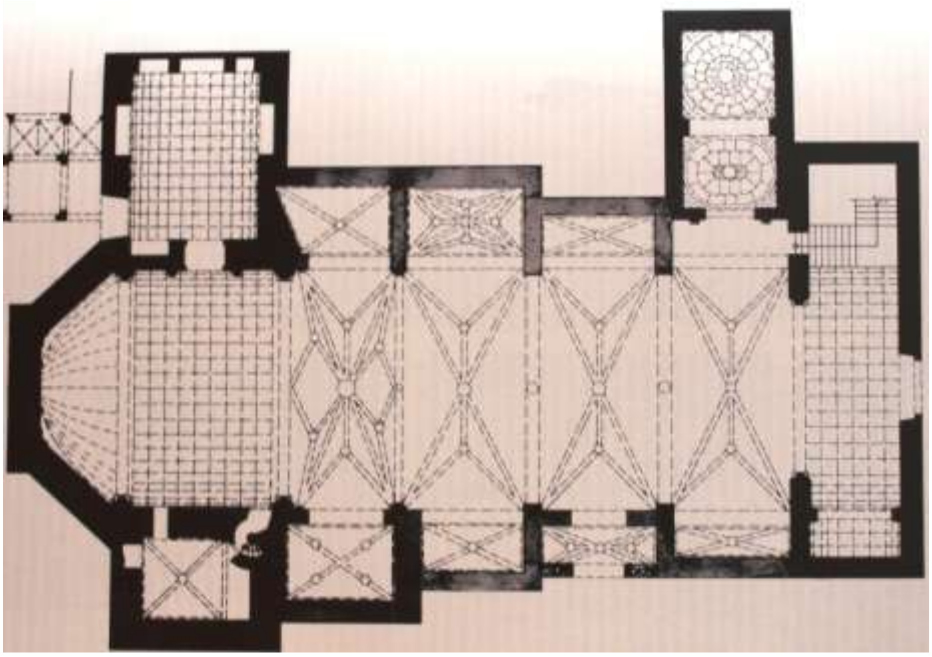
Todos los casos siguen la misma disposición de la nave única con capillas entre los contrafuertes. Entre 1508 y 1512 se pondría inicio a las obras de la *iglesia vieja* de Yecla. Una vez efectuada la paz por los Reyes Católicos con el Marquesado de Villena, del que dependía, tuvo lugar un proceso de reconstrucción de la ciudad, ocupando la atención preferente el templo, la plaza y el ayuntamiento, auténticos símbolos representativos. Ya existía previamente una parroquia en el castillo, que quedará en un segundo plano a partir de 1540, momento en que se consagra el nuevo templo bajo la advocación de la Asunción. Las capillas laterales, distintas, indican que su construcción "se dejó al arbitrio de los patronos"[240]. Se ha insinuado que la tendencia generalizada en Cartagena y en la Gobernación de Orihuela del templo de nave única con capillas pueda deberse a un plan premeditado o a una normativa más que a "imposiciones del gusto o de una tradición"[241].

---

[239] En ocasiones, se plantearon las iglesias sin capillas, es decir, como un cuerpo único y "pensando en construir aquellas posteriormente, a medida que los feligreses las fueran comprando" (C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 359).

[240] Cfr. A. SORIANO HERNÁNDEZ, "El programa iconográfico de la 'iglesia vieja'", *Yakka, revista de estudios yeclanos*, nº 18. Yecla, 2010, pp. 27-68.

[241] C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 360.



Planta de la iglesia vieja. Yecla.

II.2a.2 La iglesia de la Asunción (Sax)

El caso de la iglesia de la Asunción de Sax[242] es algo distinto, pues las modificaciones llevadas a cabo en el siglo XVIII y otras posteriores[243] han desvirtuado ciertamente la fábrica original, conocida y documentada en las descripciones que se efectuaron a raíz de dicha reforma, dándose en ella una mezcla de tendencias que en sí mismas resultan todo un reflejo de la propia situación de la villa sajeña, que estaba en el territorio de frontera con Valencia, pertenecía a la Gobernación de Orihuela y asimismo al Reino de Murcia a través de su integración en el Marquesado de Villena. Esta encrucijada geográfica y limítrofe provocó que el templo se convirtiera en un crisol de tendencias, pues al Gótico de impronta catalana de la planta y el alzado se añadía, en perfecta comunión, el Renacimiento que los artistas

[242] Valga esta nota para agradecer de corazón el apoyo y la ayuda brindados por el Rvdo. don Antonio Andreu, Cura-Párroco de la iglesia de la Asunción de Sax.
[243] Vid. M. ORTIZ SERRA, “Arquitectura religiosa secular”, en VV. AA., *Historia de Sax*, vol. III. Sax, 2005, pp. 344 y ss.

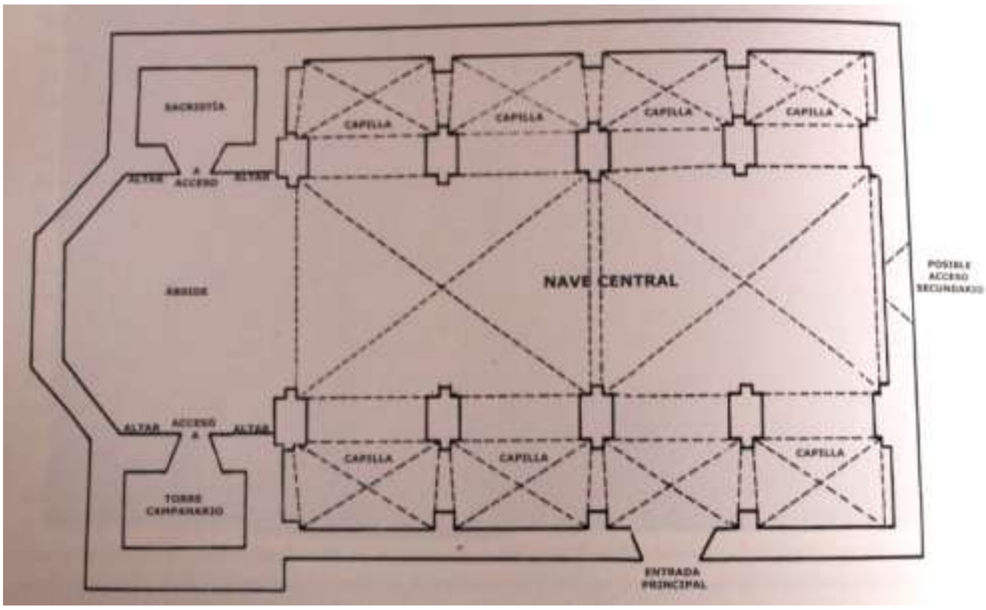
habían conocido en la catedral de Murcia, de tanto influjo y repercusión[244]. En 1533 ya estaba concluida la cabecera y el tramo inmediato de nave y se propone la fecha de 1575 como el fin de las obras. Originariamente, la iglesia era de una nave sin crucero[245] y un ábside poligonal de cinco lienzos, pero esa reforma llevada a cabo a partir de 1786 difiere mucho de lo primitivo, añadiéndose un crucero de brazos cortos y otros elementos, si bien se conservan las bóvedas de nervios estrelladas o de terceletes. En este templo, siguiendo lo usual en las iglesias góticas del Levante, cada capilla –dos por cada tramo de nave– funciona como un "compartimento estanco", en contraposición a la planta de tipo vignolesco, que tiene las capillas entre los contrafuertes y se les otorga casi un rango de nave lateral al quedar comunicadas[246]. El Renacimiento se evidencia en este templo en la torre y en la portada norte. La pequeña fachada constituye un modelo sencillo de acceso dignificado, a manera de arco de triunfo, un modelo muy arraigado en la Gobernación de Orihuela. El Clasicismo de los tondos en las enjutas[247] y los roleos del friso, así como la forma abalaustrada del remate del ático, están indicando un influjo más que notorio de la obra renacentista de la catedral murciana. Pero lo esencial es que el primitivo plan se ajustaba al usual de las iglesias góticas del Levante, con capillas funcionando como compartimentos independientes. En otras palabras, se percibe claramente un afán por el espacio funcional y óptimo para la congregación.

[244] Con todo, "los elementos renacentistas son de carácter referencial y aislado" (C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 371).

[245] La iglesia está caracterizada "por la utilización de cubiertas con bóveda de crucería, ábside poligonal, donde la inclusión de capillas laterales entre los contrafuertes ofrece al exterior un doble tratamiento con la zona inferior hasta la altura de las bóvedas en las capillas, a modo de gran zócalo liso y por encima la parte superior de los contrafuertes jalonando la nave" (M. ORTIZ SERRA, "Arquitectura religiosa secular", ob. cit., p. 345).

[246] Esta diferencia ha sido observada en A. BONET CORREA, *La arquitectura de Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, 1966, p. 76.

[247] Las representaciones del interior de los tondos corresponden al emperador Carlos V y al papa Pablo III (http://www.sax.es/conoce-sax/patrimonio-arquitectonico-y-cultural/nuestra-senora-de-la-asuncion, consultada el 10 de abril de 2012).



Planta de la iglesia de la Asunción. Sax.



Interior de la iglesia de la Asunción. Sax.



Portada de la iglesia de la Asunción. Sax.

II.2a.3 La iglesia de Santa María (Alicante)

En la propia villa alicantina se acogió muy favorablemente este modelo de iglesia, que fue adoptado en la iglesia de Santa María de Alicante, cuya construcción original fue iniciada en 1417 y terminada en 1480, si bien debe tenerse en cuenta el incendio acaecido en 1484 que

destruyó el presbiterio[248], además de otras reformas más modernas[249]. La iglesia presenta una sola nave con capillas entre los contrafuertes[250], con un total de seis crujías y queda cerrada por una cabecera poligonal de cinco tramos, estando cubierta por bóvedas de crucería en la nave y en las capillas y por bóveda estrellada de centro desplazado en la parte del presbiterio. El conjunto original contemplaba asimismo la torre sur, de planta rectangular y perfil prismático, que se levanta sobre dos capillas. En definitiva, esta iglesia resulta una combinación del lenguaje formal castellano con una solución tipológica del Gótico catalán[251], la nave única con capillas, ofreciendo un espacio equilibrado gracias a la proporción de la nave, sin que ninguna de las dimensiones prevalezca sobre las demás. Evidentemente, poco se aporta de novedad, porque ya muchas iglesias, como se ha visto, tendrán este esquema e incluso, hasta el pleno XVI se seguirá empleando, como es el caso de las iglesias de Reus, Tarrasa[252] y Jávea[253], siendo estudiado este último en líneas siguientes.

---

[248] R. VIRAVENS y PASTOR, *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*. Alicante, 1876, p. 109.

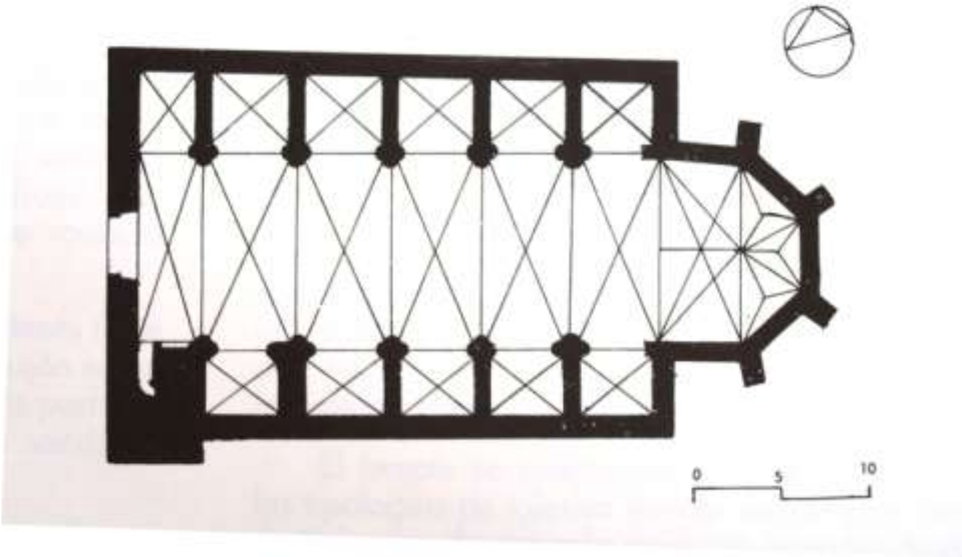
[249] Puede verse al respecto G. JAÉN URBÁN et al., *Guía de la arquitectura de la provincia de Alicante*. Alicante, 1999, p. 30.

[250] Estos contrafuertes fueron horadados a finales del siglo XVI, en la primera de las reformas que se emprendieron para adecuar el templo existente a los nuevos principios de la Contrarreforma (Cfr. M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante: ciudad y…*, ob. cit., p. 27: "estas capillas se encuentran comunicadas entre sí mediante arcos de medio punto, abiertos a finales del XVI, cumpliendo hoy la función de naves laterales"). Esta reforma y otras del siglo XVIII son analizadas en epígrafes posteriores.

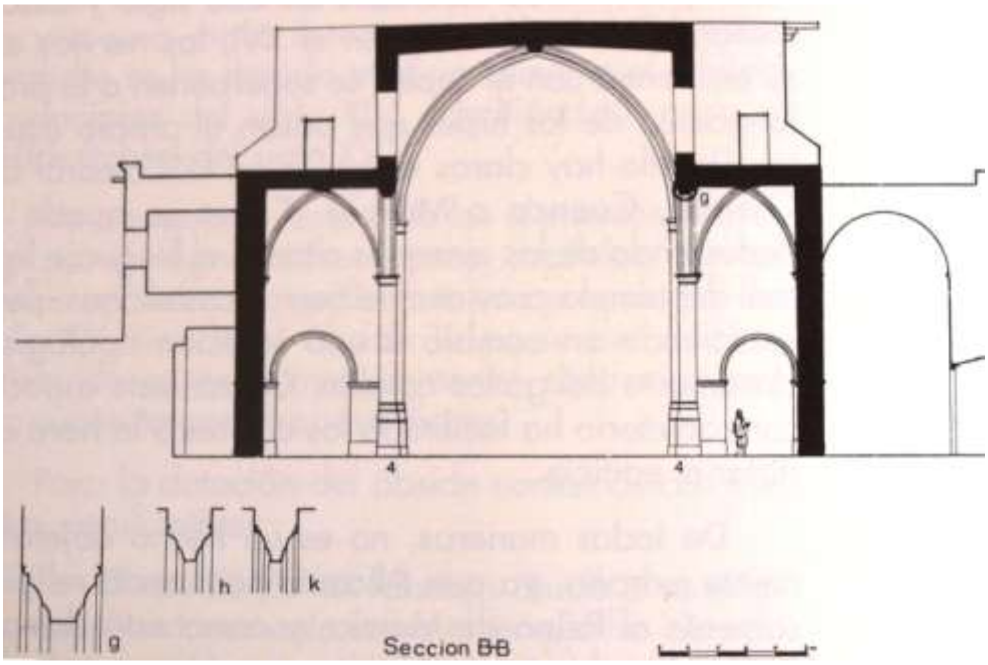
[251] Ciertamente, este aspecto ofrece una problemática curiosa al intentar establecer qué es lo genuinamente catalán. En la ciudad de Barcelona, en el siglo XIII franciscanos y dominicos levantan sus templos de una sola nave con capillas entre contrafuertes, "el tipo de iglesia catalana" según Chueca, pues "este tipo no fue impuesto por las órdenes mendicantes, que carecían a diferencia de los cistercienses –esquemas en forma de T con capillas paralelas en la cabecera– de una arquitectura específica; se trata, en cambio, de una modalidad esencialmente catalana, nacida de conjugar los resultados de las construcciones sobre arcos diafragmas con tradiciones cistercienses" (F. CHUECA, *Historia de la arquitectura…*, ob. cit., t. I, pp. 388-390 y J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico…*, ob. cit., p. 50). Asimismo, en el siglo XIV se dice que "son numerosas las iglesias de una nave, con variantes respecto al tipo de cubierta y a la existencia de capillas laterales entre los contrafuertes" (J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico…*, ob. cit., p. 65). Se indica que "la influencia catalana se difunde por la región valenciana, con iglesias de una nave, presbiterio poligonal, bóvedas de crucería simple y capillas entre los contrafuertes", además de influir "en el arte islamizado de Aragón" (J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico…*, ob. cit., p. 66).

[252] F. CHUECA, *Historia de la arquitectura…*, ob. cit., t. I, p. 390.

[253] Esta iglesia, iniciada en 1513, es de una sola nave con capillas, crucero disimétrico y cabecera plana. Por encima de las capillas, "corre un hermoso triforio que corresponde a un paseo de ronda exterior. Es la única iglesia 'Reyes Católicos' que presenta tal elemento" (F. CHUECA, *Historia de la arquitectura…*, ob. cit., t. I, p. 629).



Planta de la iglesia de Santa María. Alicante.



Sección transversal de la iglesia de Santa María. Alicante.



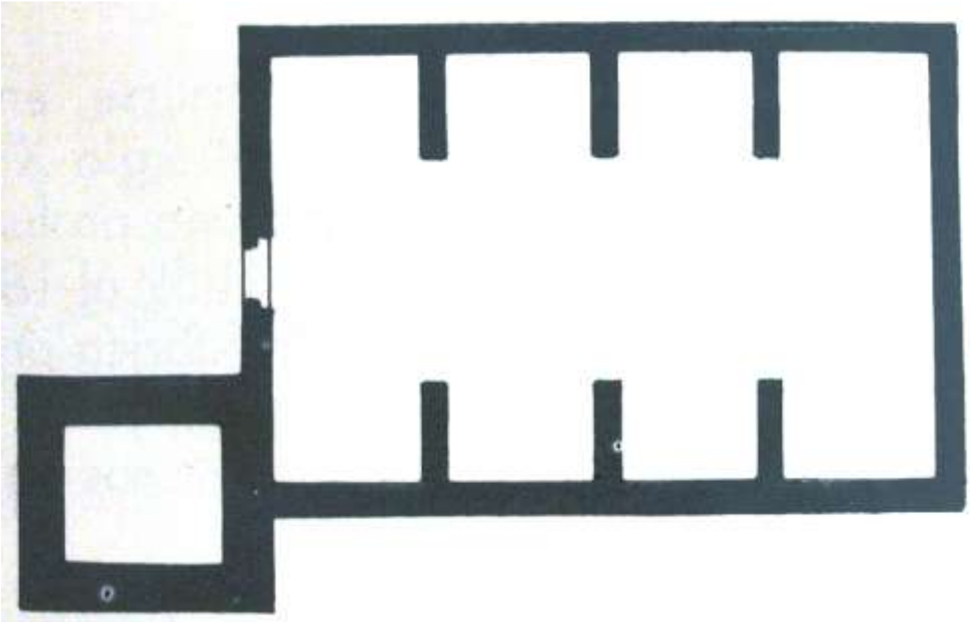
Interior de la iglesia de Santa María. Alicante.

<u>II.2a.4 La iglesia de El Salvador (Muchamiel)</u>

Aunque apenas quedan vestigios de ella por obedecer toda su fábrica al siglo XVIII, en la localidad de Muchamiel se erigió en 1513 una iglesia dedicada a El Salvador, bajo las trazas del arquitecto J. Riera, que seguía la misma tipología: nave única con capillas entre contrafuertes, que será asimismo utilizada en la fábrica barroca[254]. Únicamente ha subsistido la torre-campanario, prismática, de planta cuadrada con seis cuerpos separados por leves cornisas, abriéndose sólo huecos en sus rotundos macizos para las campanas[255].

[254] Nada se conserva y, por desgracia, nada se conoce acerca de aquel primitivo templo de inicios del siglo XVI con torre-campanario y capilla de la Virgen de Loreto –la devoción popular local de mayor arraigo– debido a la renovación arquitectónica producida en el siglo XVIII (G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 211).

[255] "Torre-campanario de Mutxamel", *La Revisteta*, nº 8. Muchamiel, 2012, pp. 6 y ss.



Planta de la primitiva iglesia de Muchamiel.



Exterior de la iglesia de Muchamiel.

II.2a.5 La iglesia de Santa María (Villena)

En 1551, gracias al patrocinio de Dª Catalina Ruiz[256], se daba inicio a las obras de construcción de la fábrica de la iglesia de Santa María de Villena[257] y en la *Relación Topográfica* de 1575 se dice que "la iglesia se estaba obrando y edificando". La iglesia sigue el esquema de una sola nave, dividida en tramos tan amplios que cobijan dos capillas cada uno de ellos, en una clara conjunción de estructura medieval y lenguaje clasicista a la manera de los templos de Sax, Albacete, Chinchilla, Caravaca, Jumilla y, por supuesto, la Catedral de Murcia, cuyas obras renacentistas fueron espejo[258] e influencia para mucha arquitectura. La portada de la sacristía, de estilo clasicista, se puede relacionar con las obras atribuidas a Jerónimo Quijano y a Jacobo Florentino en la misma ciudad villenense[259]. En suma, resulta una iglesia de proporciones monumentales y una amplitud espacial poco común, motivo por el cual debe otorgársele la importancia que ciertamente merece.

---

[256] J. M. SOLER, *La relación de Villena en 1575*. Villena, 1969, p. 150. El escudo de armas de dicha benefactora presidía la capilla mayor de la iglesia hasta hace pocos años, lugar donde ella iba a enterrarse (este dato está extraído de C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 393). El testamento de Dª Catalina lo aportan J. F. DOMENE VERDÚ y A. PRETEL MARÍN, *Historia de Villena hasta el siglo XVII. El agua y su utilización para el riego en la huerta de Villena*. Villena, 2009, p. 206.

[257] Agradezco al historiador D. José Fernando Domene Verdú la ayuda prestada.

[258] No obstante, se dice de ella que fue hecha "a imagen de la de Santiago", de la misma ciudad, "aunque de dimensiones más reducidas. La influencia de la iglesia de Santiago es evidente, no sólo en la torre, sino en todos sus elementos arquitectónicos, tanto en la parte gótica como en la renacentista", sin contar con la salvedad de que la iglesia de Santiago es de tres naves con unas esbeltas columnas góticas, mientras que ésta, la de Santa María, sigue el tipo "Reyes Católicos" de nave única (J. F. DOMENE VERDÚ, "La iglesia de Santa María, de Villena, y el tipo de iglesias con doble capilla por tramo", *Revista del Vinalopó*, nº 13. Petrer, 2010, p. 179). Puede verse un estudio de la iglesia de Santiago y hacer su correcta comparativa en J. F. DOMENE VERDÚ, "La iglesia de Santiago de Villena", *Revista del Vinalopó*, nº 12. Petrer, 2009, pp. 135-161.

[259] G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 282. Muy interesante resulta esa portada con forma de arco de triunfo que da acceso desde el crucero a la sacristía y que se ha sugerido autoría de Quijano (J. F. DOMENE VERDÚ, "La iglesia de Santa María…", ob. cit., p. 187. Con todo, cabe decir que muchas son las reformas y modificaciones que padecerá esta iglesia, pues en el siglo XVIII se le añade una portada barroca, con un edículo superior rematado por entablamento curvado a la manera de lo que se encuentra en obras contemporáneas (especialmente el Ayuntamiento y el Palacio de Mergelina). En el año 1936 se incendia con motivo de los tumultos republicanos previos a la Guerra Civil, viéndose afectada la cubierta, que sería rehecha en estilo neogótico años más tarde.


Interior de la iglesia de Santa María. Villena.


Portada de acceso a la sacristía. Iglesia de Santa María. Villena.



Detalle del tímpano de la portada de acceso a la sacristía. Iglesia de Santa María. Villena.



Presbiterio de la iglesia de Santa María a inicios del siglo XX. Villena.

II.2a.6 La iglesia de Santiago (Orihuela)

Varios templos más son los que adoptan esta tipología en la diócesis de Orihuela, que preparan los esquemas de las iglesias contrarreformistas de los siglos XVII y XVIII, contándose entre ellos la iglesia de Santiago de Orihuela[260], aunque no representa la típica iglesia "Reyes Católicos" con el típico esquema, porque, si bien su construcción se inicia en el siglo XV, contiene ya elementos quinientistas, como su abovedamiento clásico –entre 1560 y 1570 se rehicieron las bóvedas y los arcos formeros de la nave[261], según lo impone el Renacimiento y en obras tan conocidas como San Andrés de Mantua, de Alberti[262]. Verdaderamente, el proceso constructivo de este templo está revestido de cierta complejidad e historia: en los años finales del siglo XV ya estaba construida la nave única con capillas entre los contrafuertes y hacia 1545[263] se decide remodelar la vieja capilla mayor porque resultaba insuficiente para albergar a una cada vez más numerosa feligresía[264] y sustituirla por otra, que ya adoptaría el nuevo lenguaje renacentista, símbolo culto del poder y las élites. Jerónimo Quijano[265] propone, inspirándose en modelos romanos[266], una nueva capilla mayor de

---

[260] Esta iglesia de Santiago "refleja bien el sentido hispánico de la segmentación espacial, que produce efectos pintorescos de complejidad estructural por propagación estratiforme del espacio" (F. CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos*…, ob. cit., p. 92).

[261] "Aunque el motivo inmediato fuera la reedificación de la capilla vieja, en realidad el planteamiento y dimensiones del nuevo proyecto implicaban la transformación total del templo" (C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 251).

[262] L. H. HEYDENREICH y W. LOTZ, *Arte y arquitectura*…, ob. cit., pp. 60-63.

[263] V. NIETO et al., *Arquitectura del Renacimiento*…, ob. cit., p. 146-147.

[264] Esta idea está ampliada en C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 251.

[265] Camón afirma que se trata de Marco Brantini (J. CAMÓN AZNAR, *La arquitectura y la orfebrería*…, ob. cit., p. 366).

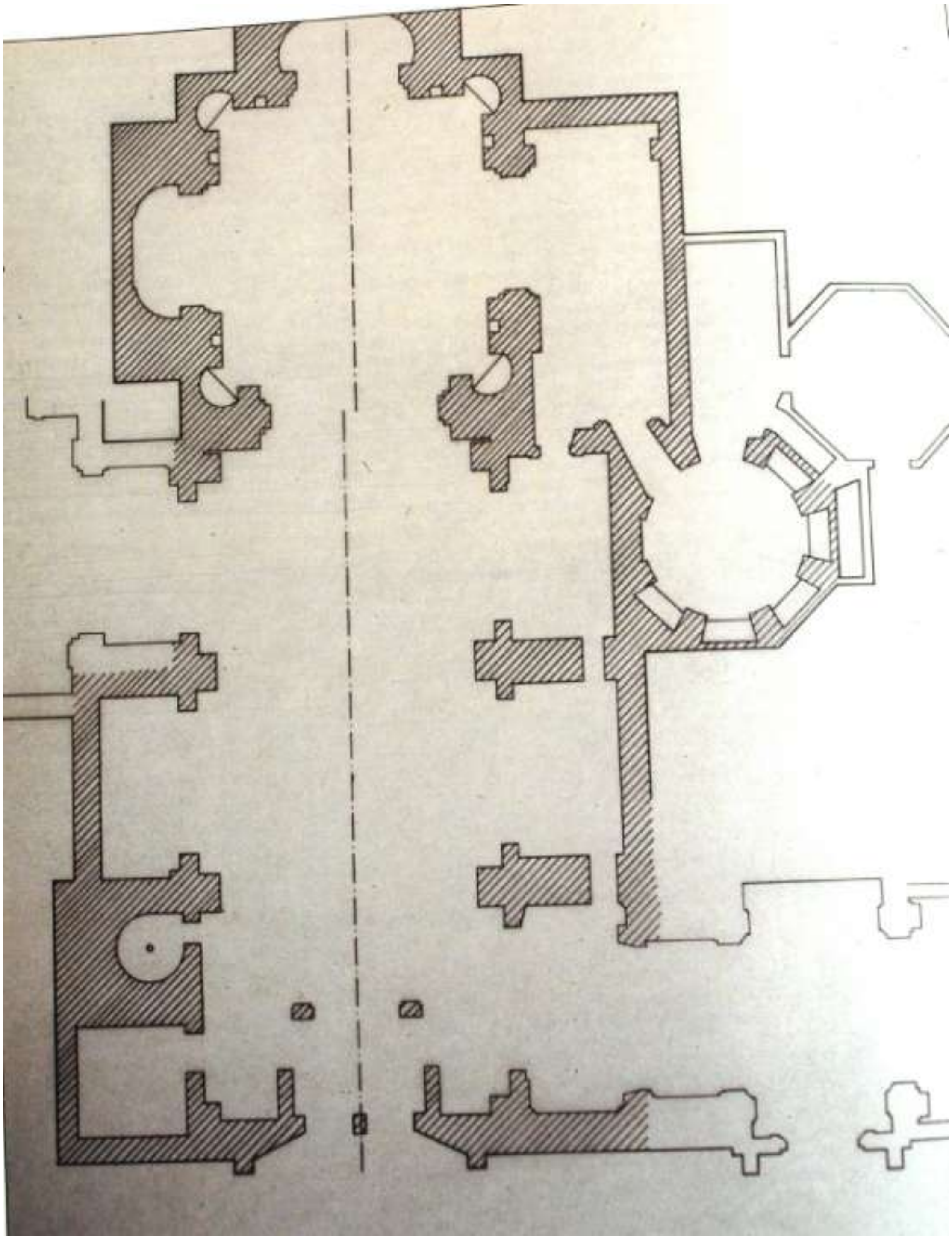
[266] Se ha sugerido que sigue el esquema de las iglesias de la Annunciata (de Alberti y Michelozzo), Santa María de las Gracias (Bramante), proyecto para San Pedro (Bramante), San Sátiro (Bramante), etc. (Cfr. C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 261), así como a las iglesias de El Salvador (Úbeda) y San Fancisco (Baeza), semejanzas propuestas por G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 225 y por F. BENITO y J. BÉRCHEZ, *Presència del Renaixement a Valencia. Arquitectura i Pintura*. Valencia, 1982, p. 151. Rosenthal dice que "el 'transepto' y la rotonda de SS. Annunziata están conectados por un arco triunfal no muy diferente del que se abre desde la capilla del crucero hacia la rotonda en la Catedral de Granada" (E. E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, 1990, p. 74, citando a M. GÓMEZ MORENO, *Las Águilas del Renacimiento español*. Madrid, 1941, pp. 70-71).

espacio centralizado a la que se accedería a través de un monumental arco de triunfo, concebido más bien como cierre de la nave medieval y como pantalla del ámbito nuevo[267], quedando, por tanto, la nave como una especie de vestíbulo del nuevo templo. En cuanto a la autoría, la mayoría de los autores consultados señalan a Jerónimo Quijano, "capaz de llevar a cabo sus objetivos y utilizar el lenguaje clásico"[268], si bien a su muerte sería sustituido por otros maestros que efectivamente seguirían sus trazas[269]. Debe tenerse en cuenta, no obstante, la ubicación de los óculos que iluminarían el presbiterio, elevados, aunque tales ventanas no tendrían la mera función de aportar luz al espacio porque ella se queda muy elevada, como si quisiera referirse al mismo cielo. El reciente desmontado de los tejados posibilitó que el óculo que estaba en el paño este se quedara al descubierto y se mantuviera asimismo el sistema de trespoles de las terrazas. El tejado del propio presbiterio con toda probabilidad tampoco es original, porque se sabe perfectamente que la bóveda del altar mayor tenía una gran linterna, suprimida en el siglo XVIII.

[267] De él se ha dicho que "es evidente la intención del autor de generar una pantalla que ignorase la fábrica medieval" (G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 225), "al introducir esta pantalla, se revalorizó la parte renacentista y la nave gótica se convirtió en el vestíbulo del nuevo templo", si bien era un recurso ya empleado en la arquitectura española como portada de las capillas funerarias o como acceso a dependencias catedralicias. En este caso, el arco ocupa el centro de la iglesia y rompe con las ideas establecidas hasta ese momento, llegando a crear una fachada dentro del templo (C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 261).

[268] C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 251.

[269] "Intervinieron varios maestros pero respetando a Quijano (Fernando Velis y Juan Inglés" (V. NIETO et al., ob. cit., p. 146-147). Puede conocerse con detalle el proceso constructivo gracias al acopio de noticias realizado por A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos. La Catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*. Murcia, 1984, pp. 357 y ss. Debe decirse, con todo, que el apostolado que presentan actualmente las hornacinas de la Capilla Mayor se debió a la mano del escultor valenciano José Puchol Rubio (VV. AA., *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia, 2003, pp. 634-635).



Planta de la iglesia de Santiago. Orihuela.

Interior de la iglesia de Santiago. Orihuela.



Interior de la iglesia de Santiago. Orihuela.



Presbiterio de la iglesia de Santiago. Orihuela.



Portada de acceso a la sacristía. Iglesia de Santiago. Orihuela.



Portada. Iglesia de Santiago. Orihuela.



Bóveda de la sacristía. Iglesia de Santiago. Orihuela.



Vista exterior. Iglesia de Santiago. Orihuela.



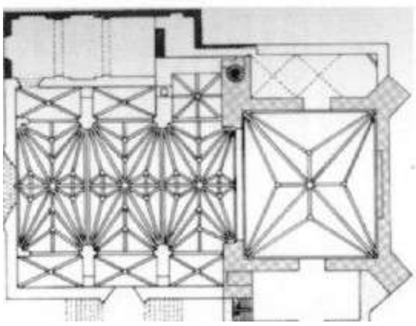
Vista actual. Iglesia de Santiago. Orihuela.

II.2a.7 La iglesia de San Bartolomé (Jávea)

La iglesia de San Bartolomé (Jávea), principiada en 1513 por el arquitecto navarro Domingo de Urteaga[270] a expensas de la familia Sandoval-Rojas, marqueses de Denia, resulta curiosa por varios motivos. El primero de ellos es su evidente aire de fortaleza, de reminiscencias románicas, al exterior, pues no en vano en algunas ocasiones tuvo un papel defensivo[271]. Ello explica la rotundidad de sus paramentos y la robustez de sus volúmenes, los matacanes sobre las portadas y unas terrazas con paseo de ronda, además de un campanario –aunque algo posterior en el tiempo– que llegó a desempeñar funciones de torre vigía. En segundo lugar, el templo, que sigue la tipología de nave única cubierta por bóvedas estrelladas

[270] "Ya de tipología más tardía es la de Jávea, iglesia fortaleza con terraza y camino de ronda, iniciada hacia 1513 por el vizcaíno Domingo de Urteaga" (J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico*…, ob. cit., p. 112). Este arquitecto, aunque algunos afirman su origen navarro, se formó en la escuela abulense de Solórzano (F. CHUECA, *Historia de la arquitectura*…, ob. cit., t. I, p. 629).
[271] G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 195.

con las claves a la misma altura con capillas entre los contrafuertes, presenta por encima de dichas capillas una galería a modo de triforio corrido, siendo la única iglesia de esta tipología que ofrece tal elemento[272]. Del conjunto destacan además sus dos portadas, atribuidas al mismo Urteaga, dedicadas la de los pies a San Bartolomé y la del lado de la Epístola a San Gil, que estilísticamente resultan próximas a la de Santiago de Orihuela. No debería resultar extraño pensar que este autor trabajase también en la primitiva iglesia de Santa María de Cocentaina, si bien debió verse influido por las tendencias del último gótico meridional más que, según se ha insinuado en algunas ocasiones, por las del gótico isabelino.



Planta de la iglesia de San Bartolomé. Jávea.

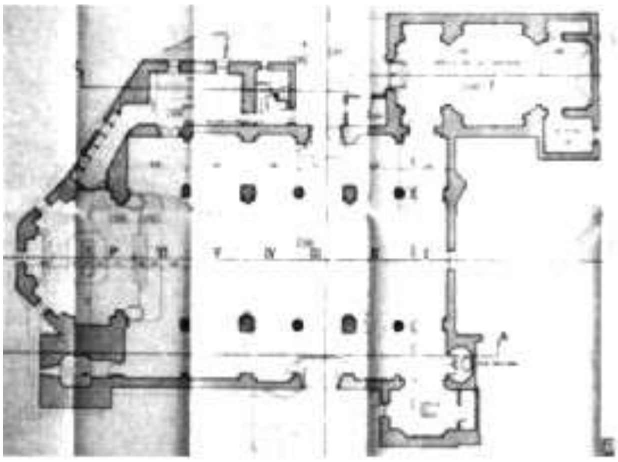


Exterior de la iglesia de San Bartolomé. Jávea.

[272] F. CHUECA, *Historia de la arquitectura*…, ob. cit., t. I, p. 629.

II.2a.8 La iglesia de la Asunción (Biar)

A una nave preexistente fechada en el siglo XV se le añade en 1519 una espléndida portada: se trata de la iglesia de la Asunción de Biar, calificada por Tormo como "la más bella creación del arte del Renacimiento, paralela al plateresco castellano en el reino de Valencia"[273], si bien merecerá muchos más elogios por tener muchas semejanzas con una obra muy entitativa en esta zona: la Portada de las Cadenas de la Catedral de Murcia[274], atribuida a Francisco Florentín e insinuándose que ambas podrían haber salido de su mano[275].



Planta de la iglesia de la Asunción. Biar.

---

273 E. TORMO y MONZÓ, *Levante. Guía de las provincias valencianas y murciana*. Madrid, 1923, p. 261.

274 De su decoración se dijo que "presenta elementos que derivan del arte florentino de finales del siglo XV…en cuyo ámbito también se insertan obras como la iglesia de la Asunción de Biar" (V. NIETO, A. J. MORALES y F. CHECA, *Arquitectura del Renacimiento*…, ob. cit., p. 54). Esta emblemática Portada de las Cadenas sigue, evidentemente, el típico esquema de las fachadas-retablo y su primer cuerpo es prácticamente idéntico a la portada de la iglesia de Biar (C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia*…, ob. cit., p. 125).

275 "La tercera atribución [de la Portada de las Cadenas] emitida hasta hoy, a Francisco Florentín, resulta un poco forzada, pues su llegada a Murcia como maestro mayor está fijada en 1519, cuando hacía varios años que la obra estaba ya comenzada…La similitud con la fachada de Biar es tan acusada que podría hablarse de un mismo tracista" (C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 106). No obstante, existen algunas diferencias formales entre ellas, que no de concepción ni de sentido, como que los paneles intermedios de la portada de Biar tienen relieves y los de la murciana son lisos o que, en una palabra, la primera sigue esquemas más medievalizantes mientras que la de las Cadenas está en la órbita de los diseños italianos.

La iglesia gótica, del tipo "Reyes Católicos", sigue el esquema típico de nave única cubierta con bóveda de crucería con dobles capillas entre contrafuertes y cabecera poligonal de cinco lienzos, se mantuvo original aunque en el siglo XVII se hicieran varias reformas en el interior, como la erección de la Capilla de la Comunión[276] y la renovación del presbiterio ya a finales del Seiscientos, que sería cubierto asimismo por una bóveda de crucería de ocho nervios que se cruzan en una única clave[277]. Pero sin duda lo más interesante de este templo es su portada, con una cuidada y escogida iconografía: en el tímpano se dispone la escena de la Asunción de la Virgen entre ángeles músicos y, sobre ella, dos ángeles sostienen una cartela con la azucena emblemática de María. En los entrepaños laterales, dos altorrelieves representan la Adoración de los Pastores y la de los Magos. Junto a ellos, respectivamente, las figuras de la Virgen y el Ángel de la Anunciación. En otras hornacinas, a igual altura, se incluyen a San Pedro, San Pablo, San Juan Bautista y San Sebastián mientras que las hornacinas del cuerpo superior están dedicadas a San Cristóbal y San Antonio Abad, estando los Evangelistas en las enjutas y viéndose rematado todo el conjunto por un Calvario[278], constituyendo un curioso ejemplo de convivencia de programa iconográfico medieval con una ornamentación ya italianizante a base de *putti*, láureas, *candelieri*, veneras, camafeos y vasos, y demostrando una riqueza escultórica inaudita ante su precoz realización.

---

[276] "Diseñada en 1688 por Juan Bautista Pérez Castiel, que fue arquitecto mayor de la Catedral de Valencia…es un ejemplo de extraordinaria calidad del barroco valenciano del siglo XVII" y en ella está presente una "abundantísima decoración en estuco a base de niños y hojas de cardo, junto con motivos eucarísticos de excelente calidad" (J. F. DOMENE VERDÚ, "La iglesia de Santa María…", ob. cit., p. 194). Su interesante decoración ha sido estudiada en L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, t. I. Alicante, 1990, pp. 175 y ss.

[277] G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 118.

[278] La descripción iconográfica fue ofrecida por F. BENITO y J. BÉRCHEZ, *Presència del Renaixement*…, ob. cit., p. 137.



Interior de la iglesia de la Asunción. Biar.



Vista de las capillas de la iglesia de la Asunción. Biar.



Portada de la iglesia de la Asunción. Biar.



Detalle del tímpano de la portada de la iglesia de la Asunción. Biar.

II.2a.9 La iglesia de San Jaime (Gayanes)

En el año 1526 surge en la localidad de Gayanes, al norte de la provincia de Alicante en la comarca del Condado de Cocentaina, una iglesia de pequeñas dimensiones[279], que sigue el tipo ya conocido aunque resulta novedosa por lo que tiene de versión local pues fue el primer templo de su zona en adoptar esta tipología de nave única cubierta por bóveda de cañón con lunetos y capillas entre los contrafuertes, siendo cubiertas éstas por bóvedas vaídas. Al exterior no presenta ninguna ornamentación, ni portada ni elementos de piedra decorativos ni estructurales, aunque se ha incluido en este trabajo por lo que supone de novedad.

II.2a.10 La iglesia de la Asunción (Castalla)

Los nuevos lenguajes renacentistas se dejan ver, por ejemplo, en la articulación de los muros laterales del interior de la iglesia de la Asunción[280] (Castalla), a base de semicolumnas dóricas, entablamento y cornisa clasicistas, que contrasta con el resto de la nave única con capillas entre contrafuertes, que remite a obras del último Gótico, cubierta la nave con bóvedas ojivales y la cabecera con una bóveda poligonal estrellada. La

---

279 Cfr. G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 187.

280 G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 131. Puede verse también M. L. TORRÓ CORBÍ, *Crónica de Castalla*. Alicante, 1982, pp. 127 y ss.

primitiva parroquia de Castalla no era capaz para el número de feligreses por el aumento que había experimentado la población y a mediados del siglo XVI se decidió construir un nuevo templo que diese cabida a todos los fieles de Castalla, acordándose en 1561 la obra con el alarife de Alzira Guillem Torres. Esta iglesia de nave única con seis capillas entre los contrafuertes vería alterada su planta con la erección de la Capilla de la Comunión, iniciada en 1683 y dedicada a la Virgen de los Desamparados. El presbiterio estaba presidido por un retablo de madera ejecutado en el último tercio del siglo XVI y que sería sustituido en los finales del Seiscientos por "otro altar más importante", igualmente en madera, contratado con el escultor Bernaldo Ribando, natural de Palermo pero residente en Valencia, si bien este retablo, que cubría la totalidad de la pared absidial, se destruyó en la época de la Guerra Civil.



Interior de la iglesia de la Asunción. Castalla.



Vista de las capillas laterales de la iglesia de la Asunción. Castalla.



Portada de la iglesia de la Asunción. Castalla.

La misma nueva gramática ya señalada se advierte en la portada seiscentista de dicho templo[281], pues la fachada, que actúa de pantalla urbana, contiene elementos manieristas como el frontón partido, las columnas pareadas y el retranqueo del entablamento, lográndose así una perfecta e integradora unión entre el armazón medieval con el aparato decorativo ya renacentista. Se dan concomitancias, por ejemplo, con los templos de Santa María (Alicante), San Bartolomé (Jávea), Santiago (Orihuela), la Asunción (Pego), Santa Catalina (Teulada) o la Asunción (Villajoyosa), pues todos siguen un esquema muy similar.

II.2a.11 La iglesia de Santa Cruz (Pedreguer)

Hay otras iglesias que dan un paso más en su arquitectura y casi desechan los modelos medievales para abrazar a los nuevos registros renacentistas, con potentes bóvedas de cañón para cubrir la nave, las verdaderas protagonistas de los templos, como puedan ser las iglesias de la Santa Cruz (Pedreguer) o la de El Salvador (Cocentaina). La arquitectura va evolucionando y preparando el panorama posterior ya puramente contrarreformista y bien pueden ponerse estos templos como transición[282] entre las formas del Gótico tardío y los lenguajes clasicistas del Renacimiento, que se irán madurando para, posteriormente, encarnar los ideales de la Contrarreforma y el Barroco.

---

[281] La portada, labrada a inicios del siglo XVII, venía a completar la construcción del templo, erigido entre 1562 y 1570 por los hermanos Tomás y José Bernabeu, "todavía dentro de la tradición gótica" (F. BENITO y J. BÉRCHEZ, *Presència del Renaixement*…, ob. cit., p. 175). Esta portada fue realizada por el maestro cantero Esteban Bufau, vecino de Murcia, por 500 libras (M. L. TORRÓ CORBÍ, ob. cit., p. 130).

[282] A este respecto, resultan más que oportunas estas palabras: "el mantenimiento de las formas y estructuras góticas en la arquitectura del siglo XVI es un hecho evidente, pues es una de las características de la arquitectura plateresca. No obstante, aunque proliferan las construcciones góticas en toda la Península, ya a mediados del siglo se advierte el deseo de renovación, que ha de culminar con la construcción de El Escorial" (J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico*…, ob. cit., p. 136).



Exterior de la iglesia de Santa Cruz. Pedreguer.

La iglesia de Santa Cruz[283] (Pedreguer), trazada en 1574 por el maestro J. Cambra intentando emular dos referentes arquitectónicos de mucha importancia en la región valenciana como son San Miguel de los Reyes[284] y el Colegio del Patriarca[285], ambos en la ciudad de Valencia, sigue la tipología ya conocida de nave única con capillas laterales entre contrafuertes si bien la nave queda cubierta por bóveda de cañón y lunetos sobre arcos fajones, mientras que las capillas laterales lo hacen mediante bóvedas vaídas. La cronología que se propone de esta iglesia ronda el último tercio del siglo XVI y, a pesar de lo temprano de la fecha, ya puede verse tanto una nueva concepción de la arquitectura y los órdenes –corintio y toscano– como de la ornamentación, cuya fecha de ejecución, por sus características formales, se ha sugerido posterior a la primera fase edilicia[286]. Un elemento interesante de este templo es su portada principal,

[283] En el último tercio del siglo XVIII se levantó la Capilla de la Comunión y se renovó el Altar mayor, además de restaurar el campanario.
[284] F. BENITO y J. BÉRCHEZ, *Presència del Renaixement*…, ob. cit., pp. 71-76.
[285] F. BENITO y J. BÉRCHEZ, *Presència del Renaixement*…, ob. cit., p. 67-70.
[286] "Los elementos ornamentales deben ser muy posteriores a la fecha de construcción. Cúpula, pechinas, dovelas y entablamentos aparecen recubiertos de motivos florales, guirnaldas y angelotes" (G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, p. 236).

ejecutada con carácter de retablo ya en lenguaje clasicista, articulada en base a tres cuerpos, estando en el segundo una hornacina en cuyo interior se dispone una escultura de San Buenaventura, patrón de la localidad.



Interior de la iglesia de Santa Cruz. Pedreguer.

<u>II.2a.12 La iglesia de El Salvador (Cocentaina)</u>

Por su parte, la parroquial de El Salvador de Cocentaina, levantada entre 1576 y 1583 con los planos de los maestros Terol y Martí, ya abraza plenamente el repertorio renacentista aun siguiendo empleando la planta de nave única de cuatro tramos y capillas entre los contrafuertes, cubriéndose con bóveda de cañón apoyada en lunetos y arcos fajones, mientras que el presbiterio se cubre por bóveda vaída tabicada, un ejemplo pionero de lo que Joaquín Bérchez llama el "renacimiento técnico"[287], aunque conserva pintado el juego de nervios y claves. Tiene ese ámbito menor altura que la nave y se une a ella mediante un arco abocinado con tondos en los que se incorporan representaciones clasicistas de los Apóstoles.

[287] J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura renaixentista valenciana (1500-1700)*. Valencia, 1994, pp. 28 y ss.



Interior de la iglesia de El Salvador. Cocentaina.



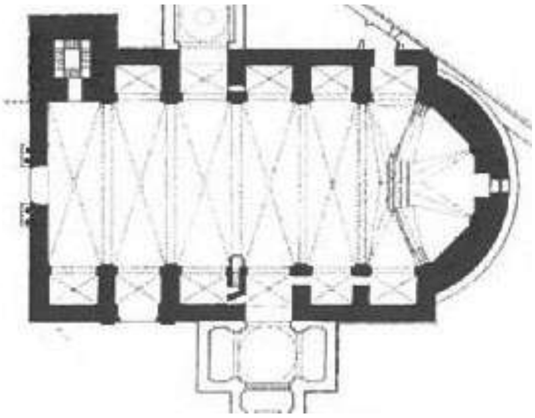
Portada de la iglesia de El Salvador. Cocentaina.

II.2a.13 La iglesia de la Asunción (Villajoyosa)

La parroquia de la Asunción, en Villajoyosa, hunde sus orígenes en el último tercio del siglo XVI, hacia 1570[288], aunque cuenta con una Capilla de la Comunión dieciochesca. Un aspecto llamativo del templo es su

[288] G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 278.

carácter de fortaleza, al estar unida a la muralla medieval por la cabecera[289]. Iniciada siguiendo esquemas estructurales del último Gótico, lo que queda patente en las cuatro primeras crujías de la nave que se resuelven con bóvedas ojivales y en el presbiterio, que lo hace con bóveda estrellada[290]. Los arcos van aligerando su apuntamiento y se combinan con otros de medio punto, ofreciendo una solución híbrida muy interesante y planteando un criterio de unidad formal, a pesar de las diferencias, pues cada capilla presenta una solución sutilmente distinta, fruto de la dilatación en el tiempo de su construcción.



Planta de la iglesia de la Asunción. Villajoyosa.



Vista aérea del casco histórico. Villajoyosa.

[289] Se ha dicho de ella que "constituye una gran torre defensiva" (VV. AA., *Santa Marta. Cinco siglos de historia de la Vila*. Villajoyosa, 2003, p. 15).

[290] Las claves de los nervios contienen imágenes de un rostro humano, una margarita, la Cruz de Caravaca, una roseta y una flor de cuatro pétalos (VV. AA., *Santa Marta. Cinco siglos…*, ob. cit., p. 17).



Presbiterio de la iglesia de la Asunción. Villajoyosa.

II.2a.14 La iglesia de Santa Catalina (Teulada)

La iglesia de Santa Catalina de Teulada, construida entre 1572 y 1614 por el maestro J. Cambra, también sufrirá ciertas modificaciones, muy especialmente su orientación, pues con las reformas del siglo XVIII la

parroquia dejó de estar orientada canónicamente, con el altar al este, ya que se añadió un crucero a los pies que permitiera albergar más feligresía y se le dio la vuelta al templo. En su origen, se construyó sobre otra más antigua con una doble finalidad, como casi todas las de esta zona, litúrgica y defensiva, de forma similar a la ya vista iglesia de Jávea, pues como ahí, se levantó en la parte más alta de la colina para que sirviera de hito visual de referencia y atalaya de control. Con una nave de cinco tramos y capillas entre contrafuertes, de armazón medieval y bóvedas ojivales, se reviste de decoración clasicista, la propia de los años finales del Quinientos, con pilastras de molduración clásica, asemejándose así a los templos de Jávea, Pego o Villajoyosa.



Vista de las bóvedas de la iglesia de Santa Catalina. Teulada.

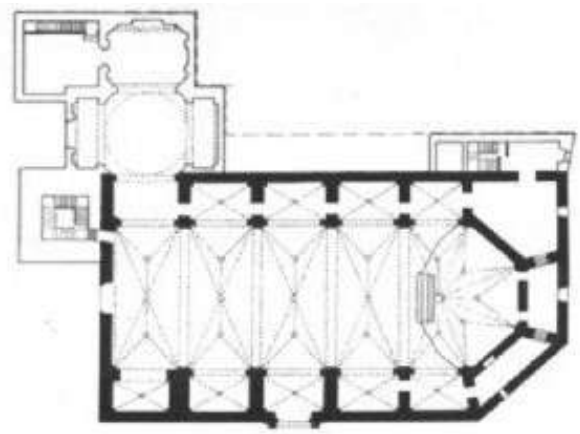


Exterior de la iglesia de Santa Catalina. Teulada.

II.2a.15 La iglesia de la Asunción (Pego)

La última de las iglesias que sigue tales esquemas es la Asunción, en la localidad de Pego,[291], muy próxima formalmente a los templos de Teulada y Villajoyosa y que asimismo ratifica que, en la misma tipología de nave única con cuatro capillas entre los contrafuertes y una cabecera ochavada, conviven esquemas medievales, con bóvedas nervadas en la nave y estrellada en el presbiterio, y la gramática clásica recién importada de la decoración. En el primer cuarto del siglo XVIII se le añade una espléndida Capilla de la Comunión de los maestros F. Pérez y F. Galtea, de planta centralizada casi de cruz griega, anexa a la primera capilla de los pies y cubierta por cúpula, con la decoración abigarrada propia de la época y un abundante uso del dorado. De esa misma época es la torre, de tres cuerpos, así como el denominado *Portal de Migdia*, una portada que, con los fastos barrocos, deslució a la primitiva de los pies, caracterizada ésta por su sobriedad.

[291] Está documentada la presencia en el año 1599 de los maestros J. Cambra y P. J. Mir, y posteriormente B. Mir en 1629 (G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 238).



Planta de la iglesia de la Asunción. Pego.



Interior de la iglesia de la Asunción. Pego.

II.2a.16 La iglesia de San Martín (Callosa de Segura)

Asimismo, y para completar el panorama de los templos previos a la Contrarreforma, se debe hacer mención a otras propuestas que no tendrán

más repercusión en la diócesis de Orihuela: las iglesias columnarias, de claro origen medieval (*hallenkirche*), del último gótico[292], típicas en el Renacimiento español, ejemplificadas en este caso en la iglesia de San Martín (Callosa de Segura). Como es comúnmente aceptado, la tipología de la planta-salón tiene reminiscencias germánicas[293] si bien durante el Gótico tardío sería empleada en contraposición a la estructura basilical del Gótico clásico, debiéndose en su mayoría a la mano de artistas alemanes y borgoñones[294]. La iglesia de San Martín, cuya primitiva fábrica ya se estaba construyendo en 1417[295], ha sido elogiada por todos los historiadores del arte que la han estudiado[296], quienes además han posibilitado que se conozca, con mayor o menor profundidad, la historia de su edificación y los nombres que a ella se asocian. Evidentemente no resulta un hecho aislado esta iglesia columnaria, pues en el ámbito del sureste español y en años contemporáneos a la edificación o remozamiento de este templo se daban otros ejemplares en localidades vecinas, como Mancha Real (Jaén), El Salvador (Caravaca), las iglesias de Moratalla y Cehegín, la de San Juan

[292] Dice Chueca que "el gótico tardío, el *spätgotick*, que algunos autores llaman, con acierto, gótico nacional, es otro de los estilos donde la arquitectura española raya más alto en su intención e intuición del puro volumen. Las estructuras de estas iglesias pueden clasificarse en los siguientes tipos: 'Hallenkirche', 'Columnaria' (con sus variantes andaluza y levantina) y 'Reyes Católicos'" (F. CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos*…, ob. cit, pp. 113-114).

[293] "Es precisamente en la *hallenkirche* donde se manifiesta una percepción de las formas específicamente alemana". Este aspecto ha sido estudiado recientemente por C. RÜCKERT, "George Weise y la *hallenkirche* española", *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario. Madrid, 2009, pp. 339-346. En este trabajo se aporta toda la bibliografía sobre esta tipología arquitectónica. Además, pueden verse F. MARÍAS, *El largo siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid, 1982; F. MARÍAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989; y P. de la RIESTRA, *La Catedral de Astorga y la arquitectura del Gótico alemán*. Astorga, 1992.

[294] V. LAMPÉREZ y ROMEA, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media según el estudio de los Elementos y los Monumentos*, vol. II. Madrid, 1909, pp. 177-178.

[295] Este dato y otros de la historia de la construcción de la iglesia de San Martín de Callosa de Segura los aporta C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 338.

[296] Basten las palabras de A. Bonet Correa sobre la misma: "resulta ser el interior más acabado y armónico de planta basilical de todo el sureste español" pues se podía "valorar cómo se perfeccionó el tipo al estar más avanzado y seguro en lo renacentista" (A. BONET CORREA, "Valoración urbana y artística de Antequera", en J. M. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *Las iglesias de Antequera*. Antequera, 1970, p. 32). Incluso Chueca dijo de ella que era "la iglesia más notable de la región".

Bautista (Albacete) y las de La Roda y Hellín[297], todas ellas siguiendo el prototipo germánico columnario. Terminada en 1553 por el maestro Francisco Ripoll, en su construcción intervienen otros nombres como Pedro Comín y Pedro Crietes, todos ellos picapedreros, aunque hay autores que han sugerido que el planteamiento de la compartimentación de las naves por columnas se debe en este caso a Jerónimo Quijano, a quien se le documenta en las obras de la iglesia de San Martín por 1545[298]. La obra será terminada por el arquitecto Alonso de Arteaga, en 1553, tal como queda registrado en la placa de mármol que hay en el primer cuerpo de la torre-campanario. Julián de Alamíquez y Juan Inglés[299] son otros nombres que se relacionan con la construcción de San Martín, además de otros alarifes locales cuyas aportaciones no están del todo claras. En su concepción, este templo, de tres naves, bóvedas vaídas y 18 columnas, puede remitir a planteamientos vandelvirianos –patentes en la solución de las bóvedas–, siloescos[300] e incluso serlianos en el mismo diseño de las columnas corintias. Del templo del siglo XV solamente resta la portada principal, que puede recordar a la portada de la iglesia de San Bartolomé[301] (Jávea) o a la de la iglesia de Santiago[302] (Orihuela), siguiendo un esquema isabelino en el que la

[297] Este repertorio lo ofrece C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 338, si bien se proporcionan otros datos sobre dichos templos en J. CAMÓN AZNAR, *La arquitectura y la orfebrería*…, ob. cit., p. 325, añadiendo que "es ésta una iglesia de la mayor importancia en nuestra arquitectura por la grandeza romana de su estructura con las columnas formando las naves, según fórmula clásica basilical".

[298] G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 125. Este autor sugiere además que "el carácter culto de las soluciones arquitectónicas apoya la hipótesis de la participación de arquitectos con sólida formación teórica, pero la autoría del edificio se ve oscurecida por la falta de datos fiables".

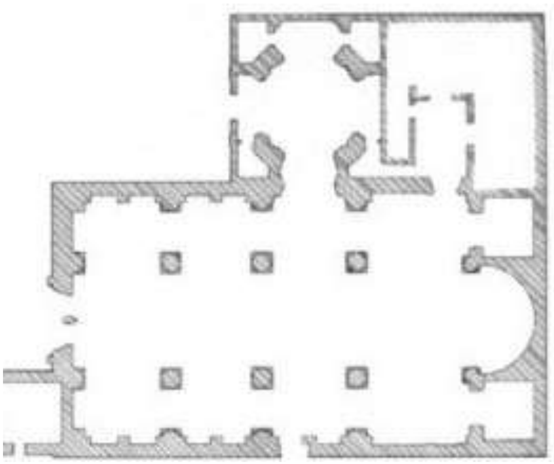
[299] En 1560 está documentada la presencia de Alamíquez en "varias importantes obras" y en 1574 le sucede Juan Inglés, arquitecto entre otros edificios del Colegio de Santo Domingo de Orihuela, quien se ocupará de la sacristía, el Sagrario, el Altar mayor y la Capilla de la Virgen María (A. J. NAVARRO HERNÁNDEZ, *Contribución de D. Antonio Ballester Ruiz a la Historia de Callosa de Segura*. Callosa de Segura, 2006, pp. 269-271). Por su parte, G. Jaén fecha las aportaciones de Inglés el año 1569.

[300] "El otro elemento que particulariza esta iglesia consiste en el trozo de entablamento que se introduce entre columna y arranque de los arcos, motivo siloesco que aquí, al utilizarse en una columna aislada y no en un pilar con columnas adosadas, adquiere una especial dimensión por constituir una de sus primeras expresiones en España" (F. BENITO y J. BÉRCHEZ, *Presència del Renaixement*…, ob. cit., p. 153).

[301] G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 195.

[302] G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit.,, p. 225.

heráldica se dispone como el elemento decorativo más importante, estando en el caso de Callosa los emblemas de Carlos V y de la propia ciudad.



Planta de la iglesia de San Martín. Callosa de Segura.



Portada de la iglesia de San Martín. Callosa de Segura.



Interior de la iglesia de San Martín. Callosa de Segura.

***

En síntesis, puede decirse que la arquitectura de la diócesis de Orihuela, casi actual provincia de Alicante, fue desarrollándose desde el siglo XV para preparar, siguiendo las pautas que se daban en el panorama nacional, los esquemas que supondrían el triunfo del arte de la Contrarreforma: un maduro templo de nave única, con capillas entre contrafuertes, si bien en los primeros momentos, dado el tan fuerte peso de la tradiciones medievales, se cubría por bóvedas de crucería, y ya más tarde comenzaría a implantarse el arte renacentista propio del momento con bóvedas de cañón.

Muchos de estos templos, aunque se trate de realidades locales, están bebiendo de tratados, de obras emblemáticas e incluso de hitos arquitectónicos españoles o italianos, lo que viene a demostrar el carácter culto de sus creadores.

En efecto, todos estos antecedentes –los primeros, según se ha visto, bajo la diócesis de Cartagena y ya, a partir de 1564, bajo la mitra oriolana– constituyen un panorama que no resulta aislado en España y vendrían a configurar y establecer una tipología muy definida y propia, aquella que propicia la Contrarreforma por sus especiales valores cultuales y de congregación.

II. 2) EL TEMPLO

B. LOS TEMPLOS DE LA CONTRARREFORMA

El Concilio de Trento, aunque no se refirió explícitamente a la arquitectura ni a los edificios sacros, sugirió una cierta tipología que estuviera al servicio del culto y la liturgia[303], es decir, una planta que albergara a una feligresía cada vez más numerosa y que le permitiera a ésta participar activamente del culto, sobre todo de aquellas celebraciones eucarísticas, tan potenciadas desde la reunión conciliar[304]. Por ello, y siguiendo las indicaciones dadas por San Carlos Borromeo en sus *Instrucciones*, el modelo de templo escogido fue el de nave única[305], con capillas entre los contrafuertes, y un particular desarrollo de la cabecera como epicentro del culto eucarístico[306]. Ese fenómeno, como se ha visto, no resultará extraño ni en España ni en la zona de la diócesis de Orihuela, pues

[303] "Implícitamente supeditó sus valores puramente artísticos al servicio de la piedad, del culto y la liturgia" y el criterio prevalente fue "su acoplamiento al culto" (A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración…", ob. cit., pp. 43-44). A este respecto, puede incluso añadirse que "esta Iglesia surgida del Concilio, no es sino virtual. Se reconoce a sí misma en sus principios, su carácter intrínseco y sus métodos de acción. Pero le queda por plasmar el ideal en la realidad de los hechos" (V. L. TAPIÉ, *Barroco y…*, ob. cit., p. 53).

[304] "El Concilio de Trento…resolvió que el culto preponderante en el templo debía ser otorgado al sacramento de la Eucaristía, tanto en el momento de la celebración de la misa en que se renovaba el sacrificio expiatorio de Jesucristo en la cruz, como en cuanto a su presencia real y permanente en la Eucaristía en virtud de la transubstanciación… Así pues, tanto la mesa como el sagrario sobre ella y el expositor se convierten en centro del templo" (G. RAMALLO ASENSIO, "El templo como espacio eucarístico", en VV. AA., *Mane Nobiscum. Camino de Paz*. Orense, 2005, p. 49).

[305] "Unas concepciones arcaizantes de sencillos trazados rectilíneos, como las de las típicas 'iglesias en forma de cajón' que sólo logran hacerse barrocas a base de esos despliegues decorativos" (J. RIVAS CARMONA y R. CABELLO VELASCO, "El Barroco andaluz y los modelos del Barroco italiano", *Imafronte*, nº 8-9. Murcia, 1993, p. 360). Por otra parte, también se dijo que "en el interior de las iglesias se subordinan las naves laterales y las filas de capillas a una amplia nave central y a otra transversal con el transepto" (W. WEISBACH, *Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona, 1934, p. 17).

[306] El mejor ejemplo, aunque quizá temprano, de la concepción eucarística de los templos es la Catedral de Granada, diseñada por Diego de Siloé hacia 1529 siguiendo algunas trazas de Enrique Egas (1506). Valgan las palabras de Henríquez de Jorquera para corroborar tal disposición y tal criterio contrarreformista, ante la exposición del Santísimo Sacramento en el Altar mayor, pues quedaba localizado de forma que "queda manifiesto a toda la iglesia y a las quatro partes del mundo pues le goçan los fieles desde cualquier capilla y ven celebrar en ella los oficios divinos" (Cfr. E. E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada…*, ob. cit., p. 36).

vistos sus muchos ejemplos previos no debería extrañar cómo la tipología arquitectónica se asume e impone con mucha facilidad y son numerosos los templos que se levantan en los siglos XVII y XVIII siguiendo ese esquema que, como queda demostrado en el epígrafe anterior, procede de tiempos medievales, se perfecciona en el Renacimiento y adquiere carta de naturaleza en el momento posterior a la Contrarreforma[307], como la solución más idónea.

Evidentemente, se impone la cruz latina como norma en los templos[308], descartándose por su escasa funcionalidad las plantas centralizadas[309] y planteándose "iglesias en forma de cajón"[310]: es el modelo

---

[307] "En España ese modelo es temprano, aparte de los precedentes medievales, hay que tener en cuenta la colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid), construida sin la influencia del Gesú de Roma y consagrada en 1580" (J. RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982, p. 82). Al respecto de dicha colegiata pueden verse los siguientes trabajos: E. GARCÍA CHICO, "La Colegiata de Villagarcía de Campos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 9. Valladolid, 1942-43, pp. 89-104; E. GARCÍA CHICO, "Los artistas de la Colegiata de Villagarcía de Campos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 20. Valladolid, 1953-54, pp. 43-80; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "La Colegiata de Villagarcía de Campos y la arquitectura herreriana", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 23. Valladolid, 1957, pp. 19-40; A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Planos para la Colegiata de Villagarcía de Campos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 36. Valladolid, 1970, pp. 493-495.

[308] A este respecto la cita a fr. Lorenzo de San Nicolás resulta más que oportuna, pues dijo que "fue disposición del cielo el nuevo uso de edificar los Templos en forma de cruz, y aun no falta quien diga, que los mismos Cielos fueron criados en forma de cruz, y el hombre también tiene la misma horma, y así como la Cruz es el arma más fuerte para la defensa del Christiano contra la fuerza del enemigo, así esta forma de plantar es la más fuerte, y más vistosa, y agradable a la vista, agradable por su composición, fuerte por recibir en sí los empujes que la alteza de la obra hace" (Fr. L. de SAN NICOLÁS, *Arte y uso de la arquitectura*. Madrid, 1796, 1ª parte, p. 45, citado en J. RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca cordobesa*, ob. cit., p. 84).

[309] "Para unos teóricos y teólogos, la perfecta idea de templo era el centralizado pero otros lo consideraban herencia del paganismo y abogaban por el longitudinal, que había surgido de la necesidad que implicaba el culto desde sus inicios. La solución perfecta se consiguió de nuevo con la fusión y vino como resultado de los acuerdos del Concilio de Trento –que suponía a su vez la principal fuente de la Reforma Católica– que habían motivado las desviaciones protestantes" (G. RAMALLO ASENSIO, "El templo como espacio…", ob. cit., p. 49). Se sabe también que apenas hubo construcciones de planta centralizada porque "no satisfacían las necesidades cristianas" (E. E. ROSENTHAL, *La catedral de Granada*…, ob. cit., p. 99).

[310] El término lo consagró G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos*…, ob. cit., pp. 26 y ss., proponiendo como "antepasado de una numerosa progenie" a la ya vista iglesia del Hospital de la Sangre (Sevilla), que servirá de espejo para la arquitectura de los siglos XVII y XVIII.

jesuítico[311], el modelo que planteaba Vignola para el *Gesù* de Roma y que sería identificado como el típico de la Contrarreforma[312]. Ya lo indica el mismo cardenal Borromeo en su tratado: "es mejor aquel criterio de este edificio –casi siempre trazado ya desde tiempos apostólicos[313]– que exhibe forma de cruz...por consiguiente, y sobre todo aquella que requiere una insigne especie de estructura, de preferencia deberá edificarse en tal forma

---

[311] "La tendencia que se impuso fue la de construir iglesias de nave única y espaciosa, suprimiendo las viejas naves laterales desde las que difícilmente se percibía el altar y se escuchaba nítidamente al predicador. De esta suerte, la única y ancha nave quedaba reservada…a la ocupación de los seglares que contemplaban perfectamente las ceremonias del altar mayor y, así, podían participar más activamente en ellas, y escuchaban la predicación y al predicador en el púlpito ubicado hacia la mitad de dicha nave" (A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Los usos del templo cristiano y su conservación", en C. de la PEÑA VELASCO, *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006, p. 103).

[312] "El comienzo fue el Gesù, iglesia madre de la Orden de los Jesuitas, empezada en 1568 y consagrada en 1584. Con su amplia nave única, su corto crucero y una impresionante cúpula, esta iglesia se acomodaba perfectamente para predicar desde el púlpito a un gran número de personas. Estableció el modelo de la gran iglesia congregacional que fue seguido cientos de veces durante el siglo XVII con sólo pequeñas variantes. Durante las décadas siguientes, Roma vio elevarse otras tres iglesias de este tipo, cada cual superando el tamaño de la anterior" (R. WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia*…, ob. cit., p. 39). De Vignola se dijo que "se atuvo estrictamente a los criterios tradicionales en la composición arquitectónica" pues lo que quería el Cardenal Alejandro Farnesio, mecenas de la construcción, "era un espacio amplio y diáfano, no atestado de separaciones" por lo que se relacionaba con la tendencia generalizada en la Europa del momento, de raigambre medieval (L. HEYDENREICH y W. LOTZ, *Arte y arquitectura en Italia*…, ob. cit., p. 421). Las palabras de Benevolo resultan oportunas al referirse al Gesù como una "gran sala de estructuras murales continuas" lógicamente "repetible en todas partes y dentro de cualquier condición cultural, en las ciudades y en los pueblos pequeños…y para ser realizada por cualquier tipo de ejecutores" (L. BENEVOLO, *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, vol. I. Madrid, 1972, p. 474). Asimismo, puede verse P. MURRAY, *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid, 1972, pp. 233-234 y G. C. ARGAN, *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, 1973, pp. 69-71. De ella se dijo que "fija el tipo de iglesia de la Contrarreforma, destinada esencialmente a la devoción colectiva y a la predicación" proponiéndose Vignola "obtener un vasto espacio vacío y despejado, perfectamente practicable, funcional y acústicamente perfecto" (G. C. ARGAN, *Renacimiento y Barroco*, vol. II. Madrid, 1987, p. 250). Puede ampliarse la información en V. L. TAPIÉ, *Barroco y*…, ob. cit., pp. 60 y ss. Más recientemente se ha dicho que "la iglesia romana del Gesù ha sido considerada frecuentemente por los historiadores del arte prototipo exclusivo de la Contrarreforma en virtud de ciertas características planimétricas y tipológicas. Estas características obedecieron al clima de reforma impulsado por el Concilio de Trento y a las nuevas necesidades litúrgicas y cultuales de que el concilio se había hecho eco" (A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Liturgia y culto en las iglesias de Palladio", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VII-VIII. Madrid, 1996, pp. 51-67).

[313] Baste una voz como la de Antonio Averlino, *Il Filarete*, para apoyar esta teoría: "Decidme, ¿por qué se hacen la mayoría de las iglesias en forma de cruz? Lo hacemos en memoria de Cristo, que fue clavado en la cruz. En la Antigüedad, esta forma era desconocida" (E. G. HOLT, *Literary Sources of the History of Art*. Princeton, 1947, p. 146, citado por E. E. ROSENTHAL, *La catedral de Granada*…, ob. cit., p. 94).

que sea a semejanza de cruz”[314] y el arzobispo valenciano Aliaga, cuyo texto también aplica los decretos tridentinos a la arquitectura, indica que “la forma de los templos que parece más conveniente por la significación y para el uso, es la de una cruz de asta prolongada…sobre el crucero, habiendo posibilidad, haya linterna o cimborrio proporcionado a la fábrica”[315]. Todo ello con el fin no sólo de ofrecer una nueva imagen, la que demandaba la Contrarreforma, sino también para incitar al pueblo a una participación más activa en el culto[316]. Esta tipología, usual en la España de los siglos XVII y XVIII aunque posteriormente se extendería a América, quedó ya definida en el entorno cortesano[317], trasladándose esos modelos hacia la periferia

---

[314] E. I. ESTRADA DE GERLERO, *Instrucciones de la fábrica*…, ob. cit., pp. 6-7. El mismo Borromeo, antes del Concilio, ya mostró su actitud reformadora eliminando de la catedral de Milán los cenotafios, tumbas, paños funerarios y armas y lo hizo, en sus propias palabras, “para que no continuara sufriéndose la insolencia de los sepulcros de nuestro tiempo…en las iglesias en un lugar excelso y adornado…de modo que ya no parecen templos divinos sino campamentos bélicos” (nota 86 a las *Instrucciones,* s. p.). No solo Borromeo actuó de esa manera, pues el tratadista Giorgio Vasari desmontó las cancelas medievales de las iglesias de Santa María Novella y Santa Croce, ambas de Florencia, para “dejar las naves desembarazadas y libres de estorbos para que desde ellas pudiese ser contemplado diáfanamente el altar por parte de los fieles que asistían a la misa o a la adoración del Santísimo Sacramento expuesto en el tabernáculo” (A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Liturgia y configuración…”, ob. cit., p. 44 y del mismo autor “Los usos del templo…”, ob. cit., p. 103).

[315] F. PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios*…, ob. cit., p. 54. Asimismo, indica que “en la misma forma de cruz será bien hacer las fábricas de los templos insignes o de las iglesias colegiales, que hayan de ser de más de una navada. En estos se advierta que la parte que representa la cabeza de la Cruz, sea de tal proporción que detrás de la Capilla mayor quede espacio (para lo que llaman tras Altar) suficiente para rodear con procesión la dicha Capilla mayor, como se ve ejecutado en la santa Iglesia Metropolitana de Valencia, y en muchas otras, lo cual además de la autoridad que da a la fábrica, es de grande comodidad para muchas de las cosas que se ofrecen en las iglesias”.

[316] La inclusión de los coros en la mitad de la nave central en los templos medievales había provocado que el fiel tuviera una actitud pasiva, convirtiéndose en “espectadores más que en participantes”, por lo que se opta por una tipología diáfana, sin barreras visuales arquitectónicas que codificasen la visión del Altar mayor y las ceremonias que allí se llevaban a cabo. Ello se relaciona asimismo con la costumbre medieval de que en la misa sólo comulgara el sacerdote y este aspecto ha sido estudiado con profundidad por E. E. ROSENTHAL, *La catedral de Granada*…, ob. cit., pp. 144-145.

[317] Vid. V. TOVAR MARÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, p. 37. La iglesia de San José (Ávila), obra de Francisco de Mora, ya “ensaya la iglesia de nave única con capillas y fachada retranqueada entre muros” (Cfr. VV. AA., *Los siglos del Barroco*. Madrid, 1997, p. 48-50), preparando el modelo que se consagrará posteriormente en la iglesia del convento de la Encarnación (Madrid), cuyas trazas se deben a fray Alberto de la Madre de Dios (Cfr. J. M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto de la Madre de Dios. Arquitecto (1575-1635)*. Santander, 1990). Al respecto de este arquitecto pueden verse, entre otras, las siguientes referencias: V. TOVAR MARTÍN, “Juan Gómez de Mora, en el convento real de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto de Madrid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 40-41. Valladolid, 1975, pp. 321-342; V. TOVAR MARTÍN, “Contribución a la obra de Juan Gómez de

posteriormente, sobre todo con el tratado de fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y Uso de Arquitectura*[318]. Muchos son los ejemplos que podrían ponerse del ámbito de la Corte (Valladolid, Madrid[319], Alcalá, Salamanca conforman el foco más enérgico de ese Clasicismo que se vive por tales momentos[320]) que confirman la aceptación del modelo contrarreformista y su implantación[321], de la misma forma que ocurre en la realidad geográfica de la diócesis de Orihuela.

La planta de cruz latina[322] exigió, por tanto, algunos otros requisitos, como la adopción sistemática del crucero para enfatizar la forma de cruz, así

Mora", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 15. Madrid, 1978, pp. 59-72; V. TOVAR MARTÍN, "Influencias europeas en los primeros años de formación de Juan Gómez de Mora", *Archivo Español de Arte*, t. 55, nº 218. Madrid, 1982, pp. 186-193; V. TOVAR MARTÍN, "El arquitecto Juan Gómez de Mora iniciador del Barroco en España", *Goya*, nº 174. Madrid, 1983, pp. 338-342; V. TOVAR MARTÍN, "Juan Gómez de Mora. Datos complementarios para el estudio de su obra en Madrid", en VV. AA., *Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 269-274. Asimismo, puede verse la obra colectiva VV. AA., *(1586-1648): arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*]. Madrid, 1986.

[318] Este texto "fue el que más impacto causó" (A. BUSTAMANTE GARCÍA, *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, en VV. AA., *Manual de Arte Español*. Madrid, 2003, pp. 535-536).

[319] Puede consultarse, por ejemplo, V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños*…, ob. cit., pp. 35 y ss., que contiene muy interesantes reflexiones sobre los templos seiscentistas de Madrid y sus creadores, además del estudio de la misma autora *La arquitectura madrileña del siglo XVII*. Madrid, 1984.

[320] Este panorama se ha visto en otras regiones de España, como en Murcia, cuya arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII se ajusta "a un mismo patrón…gran nave abovedada por medio cañón con lunetos y amplio crucero presidido en su tramo central por dominante cúpula" (Cfr. J. RIVAS CARMONA, "Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia…", ob. cit., pp. 395-410). En palabras de este mismo autor, "todo estaba dispuesto en función de proporcionar la más adecuada solución a ese culto y a la participación en el mismo por parte de los fieles. Así, la amplia y despejada nave, a manera de gran cajón longitudinal, permitía la acogida de una congregación numerosa, la cual podía participar del culto sin ninguna dificultad, al tratarse de un gran espacio unitario y continuo, libre de toda clase de obstáculos, o sea muy propicio en sus condiciones acústicas y visuales para seguir la Misa y el sermón" (p. 401).

[321] Ello pudo hacerse efectivo, entre otras causas, gracias a la acción del arquitecto Juan de Nates, "uno de los introductores del estilo jesuítico, de cuño viñolesco, en España" (F. CHUECA GOITIA, *Historia de*…, ob. cit., t. II, p. 224). Asimismo, fue también desarrollada por el arquitecto Juan Gómez de Mora en obras tan emblemáticas como la Clerecía de Salamanca (A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *Estudios del barroco salmantino: el Colegio Real de la Compañía de Jesús*. Salamanca, 1967). Puede verse también el trabajo de F. MARÍAS FRANCO, "El primer proyecto de Juan Gómez de Mora para el Colegio de La Clerecía de Salamanca", *Tiempo y espacio en al arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. I. Madrid, 1994, pp. 469-480.

[322] "El plano de cruz latina realza la majestad del altar; facilita el avance de los cortejos: es un retorno a la tradición cristiana y medieval. Por esto será adoptado por la Contrarreforma y de este modo se explica, a principios del siglo XVII, la decisión de Pablo V de hacer

como el desarrollo de los abovedamientos clásicos, que se comenzaron a emplear en el último tercio del siglo XVI, y también demandó la renovación de otros elementos que aparecían en el interior de los templos. Tal es el caso del Altar, que, precisamente por su nuevo estatus tras el Concilio de Trento, experimentará un creciente protagonismo[323] en base al nuevo carácter sacrificial de la Misa y dejará de ser "un pequeño anaquel situado en la base de un retablo"[324] para convertirse en epicentro del templo y, por consiguiente del culto, tal como señalaba, por ejemplo, Hernando de Talavera ya en la llamada Pre-Contrarreforma, de tal manera que encima del altar se ubicaba el tabernáculo o sagrario[325], verdadero centro de la iglesia, con un particular desarrollo de las artes suntuarias, lo que lógicamente confirma el fin eucarístico de la arquitectura[326], siguiendo los esquemas planteados tanto por Borromeo como por Aliaga.

Como ya se ha visto, el eje vertical estaría marcado por la presencia de una cúpula[327] en el transepto y los retablos[328] van abandonando viejas tipologías medievales para desembocar en aquella típicamente barroca, la de

---

prolongar con dos tramos la nave de San Pedro" (V. L. TAPIÉ, *Barroco y…*, ob. cit., p. 62).

[323] "El altar mayor debía, a su vez, ocupar el centro del ábside de una manera destacada, sobre una escalinata, a fin de que fuese convenientemente visible desde el aula congregacional" debiendo estar, en palabras de Ambrosio de Vico, "exento y libre para que no se pierda la vista de todo el crucero" aunque esa idea no cuajó en la realidad española y, mayoritariamente, se siguieron adosando las mesas de altar a los retablos (A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración…", ob. cit., pp. 44-48).

[324] E. E. ROSENTHAL, ob. cit., p. 151.

[325] Este aspecto ha sido resaltado por J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma…", ob. cit., pp. 515-516.

[326] "Todo el espacio que abarcara el ámbito del templo se debía orientar a la Eucaristía" teniendo "como motivación única y principal…la exaltación a la Eucaristía" (G. RAMALLO ASENSIO, "El templo como espacio…", ob. cit., p. 49-52).

[327] Ya fr. Lorenzo de San Nicolás propuso, en su tratado *Arte y uso de la Arquitectura*, el empleo de una cúpula con tambor octogonal (P. A. GALERA ANDREU, "La cúpula de perfil contracurvo en el Barroco murciano y andaluz", *Imafronte*, nº 8-9. Murcia, 1993, p. 169). Dice Galera que "del célebre Tratado del monje agustino quedará la tendencia al uso del cubo o plataforma cuadrada, más o menos visible, como base del tambor. Este será preferentemente octogonal, siguiendo los modelos madrileños o toledanos y en última instancia el recuerdo de los cimborrios tardomedievales con ese significado de cuerpo de luces".

[328] "Siguieron los retablos hasta tiempos modernos siendo expresión estética del espíritu nacional, y durante la época barroca la claridad arquitectónica apenas lograda por el manierismo tridentino se ofuscó de nuevo por la profusión del ornamento y la escultura, lanzada ante el *horror vacui* a cubrir los claros entre las columnas" (F. CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos…*, ob. cit., p. 143).

orden único y monumental, mucho más adecuada dado su valor pedagógico y el gran tamaño que podían alcanzar las imágenes albergadas en él, incluyendo el camarín en el que se alojaría la devoción principal. Una característica propia de la arquitectura del Levante español es la aparición de las llamadas Capillas de la Comunión[329], anexas a los templos, mayoritariamente con acceso independiente desde la calle, que serían también conocidas como las "parroquias" de cada templo. Por último, conviene resaltar el desarrollo habido de la fachada desde los años finales del siglo XVI, en que se imitan las formas italianas, hasta las fachadas-retablo de las centurias siguientes.

II.2b.1 La iglesia del Colegio de Santo Domingo (Orihuela)

El ejemplo que puede suponer la transición entre las formas tardomedievales y la adopción del nuevo lenguaje que trae consigo la Contrarreforma podría ser la iglesia del Colegio Santo Domingo, en la ciudad de Orihuela, perteneciente a la orden de los Dominicos. El nuevo modelo de nave única con capillas se impuso gracias a la acción de las Órdenes Religiosas, como bien demuestra claramente este ejemplo, aunque tendrá también un particular desarrollo en las parroquias. Ciertamente, esta

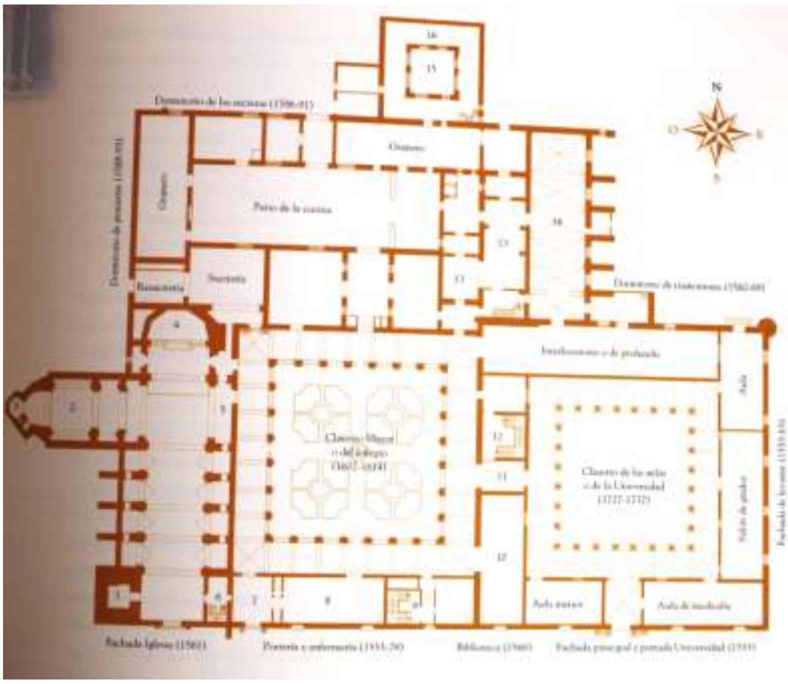
---

[329] Estas capillas, cuyo caso análogo en Andalucía lo constituyen los denominados Sagrarios, son, al decir de Ramallo, "espacios más íntimos y recogidos en los que dar culto continuado al Santísimo Sacramento" además de "necesarias por aislar el Santísimo de la bullente vida que se desarrollaba en el interior de los templos, únicos lugares abiertos a los más desfavorecidos" (G. RAMALLO ASENSIO, "El templo como espacio…", ob. cit., pp. 53-54). Puede verse al respecto de los sagrarios el trabajo de J. RIVAS CARMONA, "Camarines y sagrarios del Barroco cordobés", en VV. AA., *El Barroco en Andalucía*. Córdoba, 1984, pp. 297-304). Dice el profesor Rivas que ambas creaciones "obedecen a su función, como albergue de las santas imágenes más veneradas o como depósito del Sacramento. En suma, unos y otros son el habitáculo de la divinidad o espacio más santo del templo" lo que justifica que "se volcaran, diríamos con especial interés, los artistas y mecenas, los cuales no repararon medios a la hora de idear o sufragar las más lujosas construcciones, cuya riqueza no sólo se hace patente en sus extraordinarias decoraciones sino también en sus concepciones espaciales, las más ingeniosas de todas, y en su iluminación, todo ello cargado de un claro sentido simbólico, al servicio del Dogma y la Religión". Las capillas valencianas fueron estudiadas con meticulosidad por A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Las Capillas de Comunión en la Comunidad Valenciana", en VV. AA., *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia, 1993, pp. 287-293.

iglesia de los Dominicos de Orihuela representa el prototipo primero que va a marcar la pauta al resto de construcciones religiosas posteriores. El cardenal oriolano Fernando de Loazes será el artífice de la idea de erigir un nuevo convento para los Dominicos en las tierras de Orihuela, orden presente en esta localidad desde al menos el siglo XV, en cuyo solar existía previamente una ermita dedicada a la Virgen del Socorro que estaba en ruinas en 1547, cuando le surge la feliz idea a Loazes[330] de erigir un nuevo conjunto conventual que llevase incorporado el colegio comenzado en 1510, además de todas las dependencias habituales. Será en 1552 cuando se inicien las obras de construcción del templo, en el que iría el sepulcro del cardenal, quien encarga personalmente las labores de levantamiento de planos al arquitecto más reputado de la zona: Jerónimo Quijano, el cual además se encargó de dirigir las obras hasta su fallecimiento en 1563[331], a quien sustituiría Juan Inglés para acometer la construcción de la sacristía, de planta central cubierta por bóveda de casetones, y la escalera de cuatro tramos, muy escenográfica.

[330] Ello ha sido estudiado ampliamente en J. SÁNCHEZ PORTAS, *El patriarca Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela*. Orihuela, 2003, pp. 37 y ss. Puede verse, además, el estudio de F. MARÍAS FRANCO y A. BUSTAMANTE GARCÍA, "Don Fernando de Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela", en VV. AA., *Patronos, promotores, mecenas y clientes: actas del VII Congreso del CEHA*. Murcia, 1988, pp. 205-216.

[331] Camón, por su parte, atribuye estas obras a Juan Inglés, ya conocido en la zona, a quien posteriormente sucedería Agustín Bernardino (J. CAMÓN AZNAR, *La arquitectura y orfebrería españolas del siglo XVI*…, ob. cit., p. 366). Incluso se ha sugerido la participación de Alonso de Covarrubias (G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 226).



Planta del Colegio Santo Domingo. Orihuela.

La nave única con capillas entre contrafuertes horadados, simulando tres naves, se completaría con un ábside poligonal de cinco paños, crucero poco sobresaliente y cúpula sobre tambor, traduciéndose ésta al exterior como un bloque cúbico encima del cual aparece otro piramidal. La nave se cubre con bóveda de cañón con lunetos y fajones mientras que las capillas laterales lo hacen con bóvedas vaídas. En cuanto a su alzado, cabe mencionar las dos alturas, es decir, el cuerpo inferior con las capillas y el superior con las tribunas. Este templo fue reconstruido tras el terremoto de 1639, especialmente la fachada sur, que modifica ligeramente el planteamiento original con la introducción de la portada del Colegio en el siglo XVIII, además de que, igual que ocurre en la iglesia de los jesuitas de Roma, su interior se encuentra completamente oculto bajo una decoración pictórica del último tercio del siglo XVII.



Capilla del Colegio Santo Domingo. Orihuela.



Detalle de las bóvedas de la capilla. Colegio Santo Domingo. Orihuela.



Cúpula de la capilla. Colegio Santo Domingo. Orihuela.



Puerta de acceso a la capilla desde el claustro. Colegio Santo Domingo. Orihuela.



Claustro. Colegio Santo Domingo. Orihuela.

La portada de acceso al templo, en la fachada sur porque la orientación del mismo no es la canónica, se debe también a Quijano y sigue la disposición usual de este arquitecto, con un único cuerpo flanqueado entre

columnas que ocultan pilastras cajeadas, el arco de acceso abocinado, arcaizante, friso con roleos y una hornacina superior entre columnillas abalaustradas en cuyo interior se disponía la imagen del Quinientos de la Virgen del Socorro, en madera, que aún subsiste[332].

II.2b.2 La iglesia de la Transfiguración (Ibi)[333]

Como se ha adelantado, este panorama se hará patente en la realidad de la diócesis de Orihuela, a tenor de la cantidad de precedentes, pues la tipología se asienta sin dificultades. Podría decirse que un caso paradigmático es esta iglesia de la Transfiguración, verdadero ejemplo del triunfo del auténtico templo contrarreformista de estirpe jesuítica. La propia historia de la localidad está marcando la historia de la parroquia, pues Ibi era considerada 'lugar', dependiendo de Jijona hasta bien entrado el siglo XVI, por lo que, una vez conseguida su independencia y su confirmación como villa, necesitaron un lugar de culto para dar respuesta a las necesidades espirituales de la nueva población que se estaba formando, si bien algunos autores han sostenido que la primitiva iglesia fue levantada para dar cobijo a los agermanados que habían huido de Jijona y se habían refugiado en Ibi[334].

Lo cierto es que, según la documentación, en 1526 se da comienzo a las obras de este templo, que ya se estaba reforzando en 1554[335]. La debilidad de la construcción provoca su demolición en 1592 y,

[332] Al respecto de esta portada, puede verse el trabajo de J. SÁNCHEZ PORTAS, "El Colegio de Santo Domingo de Orihuela (I) (trazas, portada y claustro de la Universidad)", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 66. Valencia, 1985, pp. 47-53.

[333] La denominación de *la Transfiguración* es actual, ya que en la documentación consultada en los archivos siempre se refiere a ella como *iglesia de San Salvador*.

[334] Puede verse A. CASTELLÓ, *Ibi, de lloc a vila reial*. Ibi, 2001, p. 120.

[335] Se cree que "la iglesia tendría un arco principal y los estribos y las columnas que soportarían el empuje del arco serían de sillería… Las bóvedas serían de ladrillo y la falsa cubierta de madera y caña. Asimismo, se construiría un campanario más alto que la obra de la iglesia con cuatro ventanas para la colocación de otras tantas campanas y que estas estuviesen un metro por encima del tejado de la iglesia", estando las obras a cargo de Miguel López, Antón López y Juan Royo, de Villena, a los que se uniría meses más tarde Diego Çalvage, también villenense. (A. CASTELLÓ, *Ibi, de lloc a*…, ob. cit., p. 121).

posteriormente, en 1596[336], el inicio de las obras de la nueva fábrica[337], obteniendo como resultado un templo de planta de cruz latina, de nave única cubierta con bóveda de cañón con capillas entre contrafuertes, crucero y cúpula, es decir, una adopción integral del modelo contrarreformista a pesar de haber sufrido modificaciones posteriores[338], además de presentar un púlpito[339], otro de los elementos típicamente contrarreformistas que aluden a la directa participación del público en el culto.

El crucero constituye la gran parte ornamental del interior, ya que en él se desarrolla un interesante programa iconográfico en los frescos de las pechinas, las bóvedas y otros paños, destacando el casquete esférico del

[336] El obispo Tomás de Espinosa visitó el lugar en 1596 y en la visita, al final, se dice lo siguiente: "proveyó y mandó…que los jurados de dicho lugar de Ibi e clavario de la dicha iglesia den horden para el primero de junio venidero el albañil que tiene a cargo la obra de la iglesia de dicho lugar ponga la mano en ella y la vaya continuando y la acabe y ponga en perfección y dentro de aquí a todo el mes de agosto den horden que se enpese a haser el retablo suficiente e las demás cossas que en la visita pasada se mandó hacer, so pena de excomunión mayor y de diez libras inremisibles" (Archivo Histórico de Jijona, en adelante AHJ, *Libro de visita pastoral y otros conceptos de la iglesia parroquial de San Salvador de Ibi (1578-1604)*, foliación en parte).

[337] Cfr. G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 191. Tormo, por su parte, apunta el nombre de los artífices en su breve descripción: "En la iglesia, que edificaba Antonio Pi, a finales del siglo XVII, y que tuvo ampliación de la cabecera, de fines del siglo XVIII, de los arquitectos Vicente María Vergara y Manuel Torner…" (E. TORMO MONZÓ, *Levante*…, ob. cit., p. 250). El mismo autor menciona que los cuadros del retablo mayor eran de Nicolás Borrás y de Jacinto Jerónimo Espinosa un par de cuadros (el de Ánimas y el de San Onofre, firmado en 1666). Incluso señala la existencia de "un terno rojo con bordados de imaginería del siglo XVI", que se corresponde con el regalado por el canónigo de la catedral de Valencia, Miguel Ángel de Ribelles y Valero, en 1563 en agradecimiento a la parroquia por haberle eximido de asistir a un cabildo con el Patriarca Ribera (A. CASTELLÓ, *Ibi, de lloc a*…,ob. cit., p. 341). Las pinturas de Nicolás Borrás, encargadas en agosto de 1573, "fueron retiradas en el siglo XVIII para poner unas *de malísimo gusto*", conservándose únicamente un cuadro de la Virgen del Rosario de dicho autor en esta parroquia (A. CASTELLÓ, *Ibi, de lloc a*…,ob. cit., p. 195).

[338] En 1780 se efectúan obras: se añade el crucero, se levanta la fachada actual y se reforma el presbiterio, además de maquillar la obra gótica con los repertorios clasicistas de la época. En 1825 se añadirían las pinturas del ábside y de los laterales altos del presbiterio, obras de Joaquín Oliet (J. M. RAMÍREZ MELLADO, *Ibi, un pueblo que hace historia*. Ibi, 1997, pp. 49-51). Finalmente, en 1948 "se levantaría más de medio metro el nivel del presbiterio, se colocaría un altar de mármol y tallas doradas, pavimento y zócalo de mármol, más un extraordinario expositor dorado, el cuadro de la Transfiguración y dos nuevos cuadros pintados por don Remigio Soler de Agres" (J. M RAMÍREZ MELLADO, *Ibi, un pueblo que*…, ob. cit., p. 101).

[339] A este respecto, las palabras de San Carlos Borromeo resultan más que oportunas: "en cada iglesia parroquial donde no pueda colocarse un ambón, de donde pueda pronunciarse el evangelio y tenerse el sacro sermón, eríjase un púlpito absolutamente con tablas taraceadas y éstas más firmas, con obra y forma decente, por el mismo lado del evangelio, de donde pueda tenerse la lección del evangelio y el sacro sermón" (E. I. ESTRADA DE GERLERO, *Instrucciones de la fábrica*…, ob. cit., p. 61).

altar y la decoración interior de la cúpula, que presenta el rompimiento de nubes usual en la pintura decorativa y que serían realizados por Joaquín Oliet[340].



Exterior de la iglesia de la Transfiguración. Ibi.

Al exterior, la fachada, ya del siglo XIX, que se asemeja a la de la iglesia de San Juan de Alicante, presenta unos volúmenes rotundos, que se acentúan con las dos torres gemelas que albergan el cuerpo de campanas. La portada está configurada a manera de retablo, con un cuerpo central, en el que se encuentra el acceso a manera de portada neoclasicista, y dos cuerpos laterales, con columnas corintias estriadas que sostienen un entablamento partido, articulado mediante un friso corrido ornamentado.

[340] "En 1825 se añaden las pinturas del cascarón y los laterales altos del presbiterio, el artista ejecutor fue don Joaquín Oliet, y el dorado, obra de don Luis Cuenca" (J. M RAMÍREZ MELLADO, *Ibi, un pueblo que*…, ob. cit., p. 51).

II.2b.3 La iglesia de San Juan Bautista (Elche)[341]

En el año 1526, tras un intenso periodo de convivencia en ciertas ocasiones dificultosa, se ofrece la posibilidad del bautizo y la consiguiente conversión a los musulmanes que habitaban la zona extramuros de la villa de Elche, procediéndose más tarde a la definitiva expulsión de los moriscos que no se sometieron y quedándose de esa forma sin función la antigua mezquita. No obstante ello, no se toma rápidamente la decisión de erigir una nueva parroquia, al amparo en primer momento de las formas del último Renacimiento en tierras hispánicas y más tarde al del estilo más puramente contrarreformista, pues tuvo que transcurrir un tiempo hasta que se adoptara la idea de levantar un templo cristiano, aprovechando lógicamente el material constructivo resultante de la demolición del edificio musulmán para la cimentación y la mampostería de la fábrica nueva[342]. La nueva fábrica se hizo gracias a las generosas aportaciones de don Bernardino de Cárdenas, señor de la villa ilicitana en tal momento y Duque de Maqueda, algo que quedó patente al ubicar su escudo de armas en lo alto del presbiterio[343].

Se conoce gracias a descripciones y a las Visitas pastorales que la planta era de cruz latina, de nave única con cuatro capillas a cada lado entre los contrafuertes, tal cual era costumbre en la época y en la región. Ya en

---

[341] La actual iglesia es una reconstrucción moderna del siglo XX, pues en 1936 se incendió la iglesia y en la posguerra se decidió derribarla y construirla nuevamente (A. CAÑESTRO DONOSO, "La Guerra Civil como punto de inflexión. Destrucción y recuperación del patrimonio en el levante español: el caso de Elche", en A. COLORADO CASTELLARY (coor.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*. Madrid, 2010, pp. 273 y ss.). Un estudio de la iglesia moderna lo ofrece G. JAÉN URBÁN, *La vila i el Raval d'Elx: arquitectura i urbanisme*. Alicante, 1999, pp. 411 y ss.

[342] Lo cierto es que existe controversia con respecto a las fechas de fundación de esta parroquia cristiana, pues Perpinyà señala que "en el mes de abril de dicho año [1526] consagró y bendijo la mezquita don Bernardo de Andújar, obispo de Tagaste… Púsole a esta mezquita San Juan Bautista" (S. PERPINYÀ, *Antigüedades y glorias de la villa de Elche*. Ms. Elche, 1705, s. f.), algo en lo que no coinciden todos los autores. Montesinos postula que la iglesia "fue bendecida bajo adoración de San Juan Bautista en la mañana del día 24 de junio de 1061 por el Iltmo. Sr. D. Josef Estevan, obispo de Orihuela" (J. MONTESINOS PÉREZ DE ORUMBELLA, *Compendio histórico oriolano*. Ms. Orihuela, 1795, s. f.). Lo cierto es que el 28 de mayo de 1601 fue erigida por bula del papa Clemente VIII en rectoría o curato (C. GARCÍA del VALLE, *La iglesia en Elche. Datos para su Historia*, *Nuestras Tradiciones*, t. VIII. Elche, 2001, p. 126).

[343] Cfr. G. VIDAL TUR, *Un obispado español: el de Orihuela-Alicante*. Alicante, 1962, pp. 148 y ss.

1621 se señala que tenía “un grande retablo mayor de los mejores del Obispado” y en 1705 se dice que “el altar mayor de dicha iglesia es de pintura finísima y en tiempos de los moriscos, que fue en el tiempo en que se hizo, les costó cerca de mil pesos”, en cuyo centro estaría la imagen de San Juan Bautista.



Exterior de la iglesia de San Juan. Elche.

En cuanto a la fachada, las fotografías conservadas y la documentación permiten ver una portada clasicista[344], dentro de los últimos ecos de lo herreriano, de finales del siglo XVI o muy inicios del XVII, si

[344] Cfr. A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2011, p. 66.

bien es cierto que no toda la fachada será ejecutada en tales momentos, pues las curvas del remate superior son posteriores, con valores formales similares tanto a la portada de la ilicitana iglesia de El Salvador como a la portada de la colegiata de San Nicolás (Alicante)[345]. La portada tenía un gran arco de acceso enmarcado por semicolumnas de orden dórico que conformarían un orden gigante completo, sobre las que cabalga un entablamento compuesto por arquitrabe, friso y cornisa, en cuyo tímpano estaría la hornacina con la imagen en piedra de San Juan Bautista. La fachada se completa por su zona superior con dos pináculos y bolas, que flanquean una cruz, lo que se pone en relación con los repertorios escurialenses. Elemento interesante es la torre campanario, que podría haber incorporado muchos de los elementos constructivos del antiguo alminar que debía figurar en la mezquita, aunque no pueda asegurarse rotundamente, pues se han visto semejanzas con las torres de las mezquitas del norte de África, de planta cuadrada y apenas vanos.

II.2b.4 La iglesia de San Juan Bautista (San Juan de Alicante[346])

Otra de las iglesias alicantinas que sigue la planta de origen contrarreformista es el templo alicantino dedicado a San Juan Bautista[347],

[345] A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita*…, ob. cit., pp. 41 y ss.

[346] Esta localidad perteneció a la ciudad de Alicante, si bien en el siglo XVI comienzan las intenciones de independencia, logrando así erigirse en entidad local a finales de dicha centuria. No obstante, durante el siglo siguiente vuelve a integrarse dentro de la ciudad y volviendo, nuevamente, a solicitar más tarde la escisión, a lo que la ciudad alicantina “se defendió como pudo alegando que, durante ese tiempo, se habían construido numerosos edificios en la *universitat*: ayuntamiento, cárcel y archivo, también había contribuido a la construcción del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista con una ayuda de cuatrocientas libras” (para todo el proceso de independencia ver M. C. DUEÑAS MOYA, *Territorio y jurisdicción en Alicante: el término general durante la Edad Moderna*. Alicante, 1997, si bien esa cita está extraída de la página 129). Con todo, cabe decir que “el nuevo templo nació como ayuda de parroquia de San Nicolás de Alicante” (M. SÁNCHEZ BUADES y F. SALA SEVA, *Resumen histórico de la villa de San Juan de Alicante*. San Juan de Alicante, 1978, p. 47).

[347] La más antigua referencia a la iglesia de San Juan se encuentra en un documento del siglo XIV, en el que se indica que “el cadáver fou portat devant de l’esglesia de Sant Joan” (M. T. FERRER MALLOL, “Un procés per homicidi entre sarraïns de l’Horta d’Alacant”, *Sharq al-Andalus*, nº 7. Alicante, 1990, pp. 135-150). En 1642 Bendicho dijo que a mitad de la calle “está la yglesia nueva y bien fabricada, toda de piedra blanca de la sierra de San

cuyas obras comenzaron en el siglo XVI y terminaron en 1601[348], año en que se consagra por el obispo Esteve a tenor de una placa de mármol conservada, aunque sufrirá diversas modificaciones posteriormente, como la mayoría de templos, para adecuarlos a los nuevos lenguajes imperantes en cada época, pues a la nave del siglo XVI fueron añadiéndose posteriormente otros elementos, por ejemplo, la Capilla de la Comunión[349], levantada hacia 1740[350], en el lado del Evangelio. La primitiva iglesia, de planta rectangular, con ábside recto –en el que habría un retablo[351]– y con acceso desde los pies, se vio renovada con la erección de la Capilla del Rosario en 1731, en el

---

Julián, paredes, techo y suelo, es de sólo una nave con cinco capillas por banda…dispuesta en forma de fortaleza…dedicada al glorioso San Juan Bautista, en su altar, que es muy antiguo, hay un escrito que dice *adobas lo retaule Juan Sala, era obrer*, y en los lados hay escudos de armas partidos en pal y en la una parte hay una flor de lino en campo colorado y en la otra una ala de aguilla blanca en campo colorado, que deven ser armas del obrero Juan Sala, en tiempo de quien se renovó" (R. BENDICHO, *Crónica de la Muy Ilustre, Noble y Leal Ciudad de Alicante*. Alicante, 1642. Ms., pp. 329-330). Maltés, por su parte, señala que "casi toda la población está extendida por una calle: en la mitad de ella tiene la Yglesia en forma de fortaleza, para que en caso de invasión de moros, como antes solía suceder, pueda guarecer a sus vecinos… La Yglesia antigua estaba a manera de mezquita. La nueva es muy capaz con cinco capillas a cada lado. Y ahora en estos días se acaba de fabricar una capilla nueva muy majestuosa para el Santo Cristo, y por Capilla de Comunión" (J. B. MALTÉS, *Ilice Ilustrada. Historia de la Muy Noble, Leal y Fidelísima Ciudad de Alicante*. Alicante, 1991. Ms., pp. 159-161). En 1902 se escribe que "l'iglesia, que es nova, grega-romana, de cinch trasts y volta apuntada y d'aresta sense nirvis, amb finestres de mig redó part damunt la cornisa. Artisticament val poc però fa planta. Els retaules son barrocs i ben fets, en treure'l el del Roser, prou bo. La capella de Comunió, amb portal y frontera a defora, es mes prenidora. Fa un creuer amb cúpula, molt endiumenjada amb vergarons y floratges daurats, d'estil grech-romá. A les petxines hi ha pentits els Evangelistes. Dels retaules dels tres altars, barrocs, sols el major, el del Sant Cristo, mereix atenció. La decoración del portal, a la frontera, no va malamente: val mes que la frontera de la iglesia" (M. ALCOVER, *Dietaris de les eixides (1900-1902)*. Valencia, 1902, p. 131).

348 G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 252.

349 "La Capilla suntuosa y bellísima del Comulgatorio fue construida a últimos del siglo XVIII. Sobre su magnífico altar se fabricó artístico camarín… En su nueva mansión fue colocada la imagen del Santísimo Cristo por el grande y venerable obispo de Orihuela don Juan Elías Gómez de Terán… Tiene esta capilla hermoso crucero con media naranja, dos lámparas de plata y famoso retablo. Dentro de ella había dos retablitos, uno a cada lado" (M. SALA PÉREZ, *Crónica de San Juan de Alicante*. Alicante, 1924, p. 77).

350 Las obras de construcción fueron adjudicadas al maestro cantero de Alicante, Bernardo Viudes, en 1742 (Archivo Histórico Provincial de Alicante, en adelante AHPA, *Notario Vicente Marco*, año 1742, ff. 301-302) mientras que se le encargó al escultor alicantino Bautista Buades la ejecución del retablo que debía adornar dicha capilla (AHPA, *Notario Vicente Marco*, año 1748, ff. 232-233).

351 El 7 de diciembre de 1683, Carlos II "confirma la deliberación adoptada por el Consejo General de Alicante el 15 de enero de 1682, consistente en aprobar que se haga un retablo nuevo para la iglesia parroquial de San Juan, y que éste se pague: la mitad de las rentas y regalías de dicha universidad y la otra mitad se obtendrá al cargar dos dineros sobre cada libra de carne" (M. L. PÉREZ MARTÍNEZ, "Los pergaminos de la Casa de Austria", *Revista de Historia Moderna*, nº 6-7. Alicante, 1987, p. 283).

lado de la Epístola hacia los pies. Ya en el siglo XIX[352] el arquitecto Francisco Morell[353] construirá el ábside semicircular, la nueva fachada de gusto neoclásico y la sacristía[354]. Con lo cual, lo original es el interior, es decir, la nave hasta el crucero; el resto son aditamentos posteriores.



Planta de la iglesia primitiva de San Juan de Alicante.

En planta, es un templo de cruz latina, de nave única, crucero[355], con las capillas[356] entre contrafuertes, a la manera de iglesias contemporáneas de

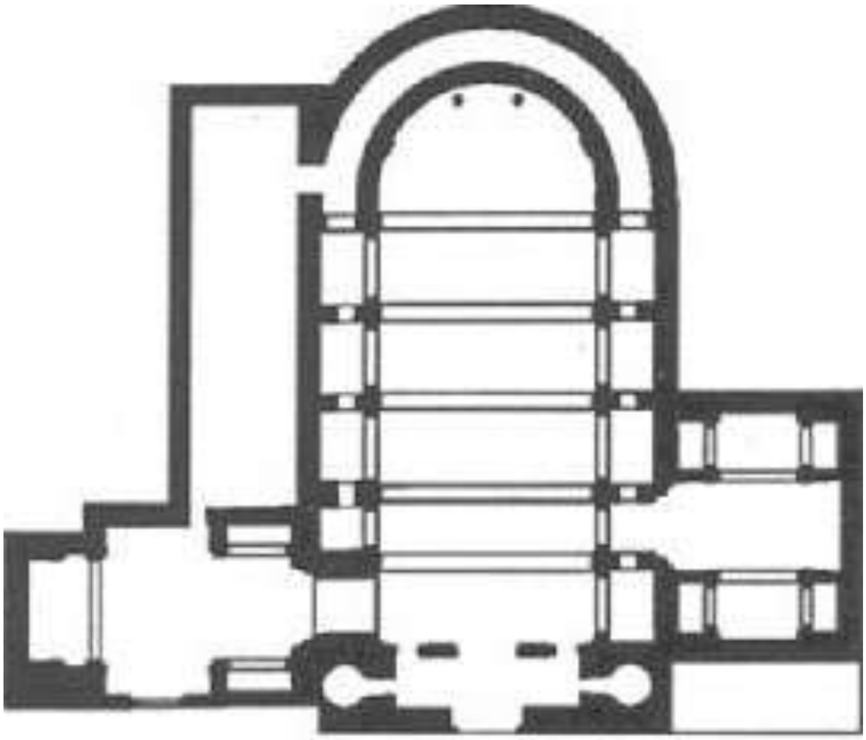
[352] Valgan dos referencias de prensa para justificarlo: "según tenemos entendido, el Gobierno ha concedido la suma de cinco mil duros para llevar a cabo la reparación de la iglesia del pueblo de San Juan (Alicante). Parece que esto se debe al celo del cura de la misma, que trasladándose a Madrid, agitó personalmente el despacho del expediente instruido para este asunto" (*Diario El Clamor Público*, 24-11-1960, p. 4). Además se tenía constancia de que se entregaron "doscientos sesenta reales…al pueblo de San Juan, Alicante, para la reconstrucción de la iglesia parroquial" (*Diario El Clamor Público,* 29-8-1862, p. 3).

[353] Algunos datos biográficos son aportados en S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos en Alicante*. Alicante, 2001, 189-190.

[354] Los dibujos de las plantas, que definen muy bien el proceso constructivo, están extraídos de M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante. Ciudad y Arquitectura*. Alicante, 1994, pp. 36 y ss.

[355] En el lado de la Epístola del crucero se conserva un retablo del siglo XVII, con algunos añadidos del siglo XX, que ha sido objeto de estudio en R. BALDAQUÍ y J. GONZALO, "Un retablo barroco inédito en la iglesia parroquial de San Juan de Alicante", *Revista de*

la zona, como la ya vista de la Transfiguración (Ibi). La nave se cubre por bóveda de cañón con lunetos y arcos fajones, y en los pies está el coro en alto[357], ocupando todo el ancho de la fachada, otro rasgo puramente contrarreformista.



Planta actual de la iglesia de San Juan de Alicante.

Investigación y Ensayos del Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1969, pp. 159-182, que erróneamente se atribuyó a Nicolás de Bussy, a pesar de tener semejanzas estilísticas con algunas obras del escultor alsaciano, como las carnosas columnas salomónicas que flanquean la calle central o los grutescos que la adornan.

[356] Puede conocerse la advocación de las distintas capillas laterales en el curso de su historia en M. MARTÍNEZ ALMIRA et al., *Visitas Pastorales a la Parroquia de Sant Joan d'Alacant (XVII)*. San Juan de Alicante, 2001, pp.73 y ss. Agradezco a D. Jorge Payá Sellés su amabilidad al aportar alguna documentación para este trabajo.

[357] Esta fue una costumbre muy extendida en la arquitectura de los siglos XVII y XVIII, tal como aclara Rodríguez Gutiérrez de Ceballos: "el coro monástico se suprimió en el centro de esa nave y fue trasladado a los pies de la iglesia, sobre una tribuna o plataforma alta, contribuyendo de esa forma al despeje de la nave y a su ocupación por los fieles. Arriba, en el coro, la comunidad monástica cantaba las horas canónicas y escuchaba la misa conventual y, para que desde aquella altura los religiosos pudiesen ver bien la capilla y el altar mayor, levantaban a éste sobre una arcada…o lo más frecuente y habitual, lo situaban en la cima de una empinada escalinata hasta ponerlo casi al nivel de su vista" (A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Los usos del templo…", ob. cit., p. 103).

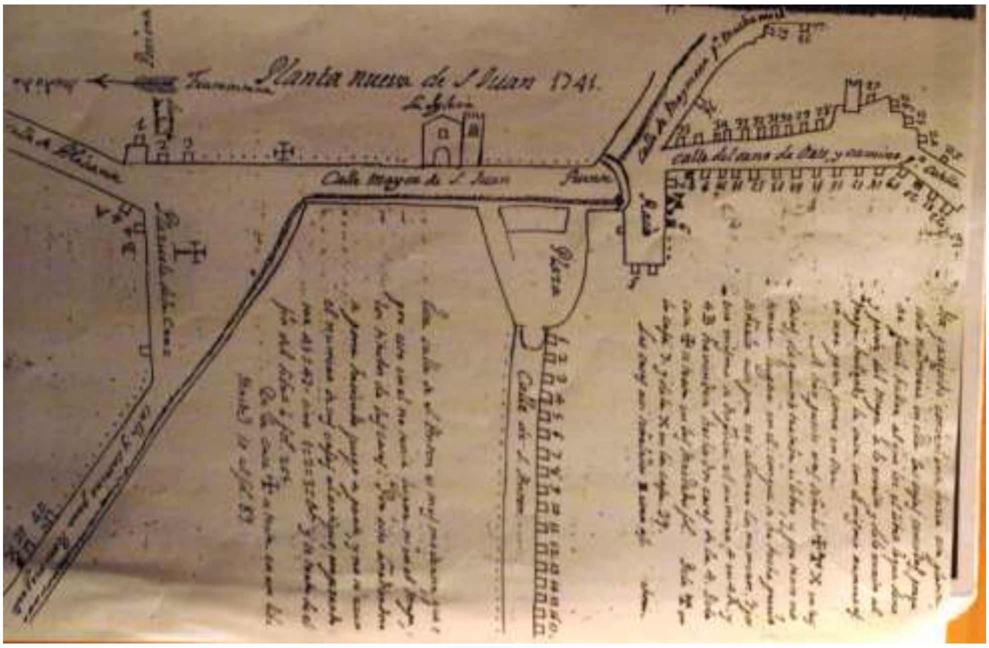
Esta iglesia presenta en planta dos capillas anexas ejecutadas con posterioridad a la erección de la fábrica: la de la Comunión[358], presidida por el Cristo de la Paz, y la capilla del Rosario, patrona de la localidad, teniendo ambas cúpula sobre pechinas. La primera de ellas es de planta de cruz griega, dentro de un lenguaje clasicista, de gran riqueza ornamental. Cuenta con un retablo fechado hacia 1748 formado por una calle y un cuerpo, en cuya hornacina central se aloja la venerada imagen del Cristo de la Paz, ofreciendo un resultado arquitectónico gracias a la rotunda presencia de las columnas, los estípites y las diagonales, tan del gusto dieciochesco. El ático está formado por una representación de la Eucaristía. La segunda capilla, la de la Virgen del Rosario, levantada en 1731, es de planta rectangular de tres tramos, el central cubierto por cúpula y los otros dos se solucionan con una bóveda de cañón. En sus cuatro esquinas se adosan ocho pilastras con capiteles jónicos de las cuales arrancan los arcos que sostienen la bóveda principal. Adosados al cuerpo principal de la capilla se sitúan cinco capillas secundarias que se comunican mediante arcos de medio punto con capiteles toscanos, siendo la capilla enfrentada al acceso la que desempeña el papel de altar mayor de la Capilla del Rosario[359], con un retablo contemporáneo a la ejecución de la misma calle única, sin ático, teniendo una hornacina central flanqueada por estípites.

---

[358] Este tipo de capillas fueron usuales en la región valenciana, levantadas "a fin de que no se entorpeciese la celebración de los oficios divinos en la capilla mayor", con acceso independiente desde el exterior, obteniendo como resultado unas "capillas integradas en el organismo del edifico eclesiástico como parte integrante de él" (A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración…", ob. cit., p. 45). E incluso "al tiempo que se potenciaba el uso del presbiterio como lugar de reserva y manifestación, también se construían o adecuaban en los templos espacios más íntimos y recogidos en los que dar culto continuado al Santísimo Sacramento" haciéndose necesarias las Capillas de la Comunión para "aislar el Santísimo de la bullente vida que se desarrollaba en el interior de los templos", destacando la de la catedral de Santiago de Compostela (G. RAMALLO ASENSIO, "El templo como espacio…", ob. cit., pp. 53-54). Evidentemente, conviene tener muy presente el texto del arzobispo Aliaga, pues será él quien sentencie que en los templos deba dejarse espacio suficiente para la Capilla de la Comunión (F.PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios y fábricas*…, ob. cit., pp. 67 y ss). Lo más completo al respecto está en A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Las Capillas de Comunión…", ob. cit., pp. 287-293.

[359] Fue restaurada en los años '90 del pasado siglo y el informe puede verse en M. BEVIÀ, "La restauración de la Capilla del Rosario", *Sant Joan en Festes*. San Juan de Alicante, 1999, pp. 100-101.

La fachada principal, cuya similitud con la de la Transfiguración (Ibi) resulta más que evidente, ambas del siglo XIX, está flanqueada por dos torres-campanario de planta cuadrada rematados por cúpula de teja vidriada, a la manera de las cúpulas de la iglesia de San Pedro (Agost) o Belén (Bigastro), ofreciendo, por tanto, una fachada simétrica, con un austero acceso solamente ornamentado por un gran medallón en cuyo interior se halla un altorrelieve de San Juan Bautista, coronándose el conjunto por un frontón triangular, que oculta el tejado a dos aguas de la nave, y la imagen de la Fe. Al exterior, la capilla de la Comunión se traduce con una portada plenamente barroca, a manera de fachada-retablo de único cuerpo y única calle, rematada por una hornacina superior que aloja un Cristo crucificado, entre rocallas y palmetas[360].



Documento en el que aparece la ubicación de la iglesia de San Juan de Alicante. Siglo XVIII.

[360] Un análisis más pormenorizado de esta portada puede verse en I. VIDAL BERNABÉ, *La escultura monumental*…, ob. cit., pp. 110-113.



Interior de la iglesia de San Juan de Alicante.

II.2b.5 La iglesia de San Pedro (Rojales)

El templo dedicado a San Pedro en la villa de Rojales, iniciado en 1601[361], también sigue fielmente la tipología de nave única con capillas entre contrafuertes, cubierta por bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos, cúpula en el crucero y coro a los pies, tal cual se había visto, por ejemplo, en la iglesia de San Juan de Alicante, aunque introduce una novedad: el brazo del crucero del lado del Evangelio se abre para crear un espacio de cruz latina cubierto por bóveda vaída, que no responde ni a una capilla lateral ni a una capilla de la Comunión. El resto del edificio, que presenta una decoración con un repertorio clasicista a base de capiteles

[361] G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 250. Cabe decir que el terremoto de 1829, cuyo epicentro estuvo en Torrevieja, saqueó la fábrica de la iglesia de San Pedro de Rojales. La bibliografía respecto al seísmo puede resumirse en G. CANALES MARTÍNEZ, "El nuevo urbanismo del Bajo Segura a consecuencia del terremoto de 1829", *Investigaciones geográficas*. Alicante, 1984, pp. 149-172; F. RODRÍGUEZ de la TORRE, *Los terremotos alicantinos de 1829*. Alicante, 1984; G. CANALES MARTÍNEZ (dir.), *La catástrofe sísmica de 1829 y sus repercusiones*. Alicante, 1999; y F. CALVO TORNEL y G. CANALES MARTÍNEZ, "Una planificación urbanística antisísmica en el siglo XIX y su evolución posterior", *Murgetana*. Murcia, 2009, pp. 191-208.

dorados, cenefas lineales e imitación de mármoles, no ofrece mayor relevancia ni alarde decorativo, ni siquiera la fachada, que se trata de una obra simple, resuelta en un único plano con dos torres de distinta altura.



Interior. Iglesia de San Pedro. Rojales.

II.2b.6 La iglesia de El Salvador (Elche)[362]

La mayoría de los autores consultados indican que en 1705 el templo medieval se derriba debido a su mal estado de conservación y se levanta uno nuevo, totalmente renovado, ampliando incluso las medidas del primitivo templo medieval. Las fotografías conservadas y la documentación consultada al respecto permiten ver una portada clasicista, dentro de los últimos ecos de lo herreriano, años antes de la fecha propuesta como del inicio del templo barroco, quizá hacia los años 20 ó 30 del siglo XVII, si bien es cierto que no toda la fachada será

[362] Esta iglesia ha sido analizada en profundidad en A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria Pretérita*…, ob. cit., pp. 41 y ss. Esta fábrica contrarreformista, aunque sufriría muchas modificaciones en los siglos XVIII y XIX, desapareció en la posguerra.

ejecutada en tales momentos, pues las curvas del remate superior son un siglo posteriores. Se observa que la portada construida tenía un gran arco de acceso enmarcado por semicolumnas de orden jónico y pilastras adosadas que conformarían un orden gigante completo, sobre las que cabalga un entablamento compuesto por arquitrabe sobresaliente, un friso decorado con roleos y una cornisa que da paso al tímpano, que alberga un edículo u hornacina con la imagen del Salvador, Sagrado Titular de la parroquia. Esta fachada, que es bien conocida por fotografías, no se corresponde con la cronología tenida por buena hasta entonces, pues tal modelo herreriano viene a hacerse en nuestras tierras del Levante español en el primer tercio del siglo XVII, cerca de setenta años antes. El ejemplo más cercano está en la vecina ciudad de Alicante y en su colegiata de San Nicolás de Bari, en un momento en que aún perduran las tradiciones escurialenses que había iniciado Herrera un siglo antes y por tanto lo que se obtienen son unas construcciones desornamentadas con el carácter geométrico propio del momento. La disposición de la portada de San Nicolás de Alicante es prácticamente idéntica a la de Elche, si bien es cierto que la ilicitana no pudo ser hecha por Bernardino según demuestran los datos[363]. Los repertorios iconográficos de ambas portadas son los propios de lo herreriano: pirámides, bolas –que aún se mantienen en el acceso actual– y accesos dignificados.

[363] J. SÁNCHEZ PORTAS, "Agustín Bernardino, arquitecto francés en el Obispado de Orihuela (1600-1620)", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1986. Desde aquí se agradece la tan elogiable diligencia que Sánchez Portas ha tenido para con la realización de este trabajo. En este documento aparece con todo detalle el testamento del arquitecto Bernardino, quedando reflejadas todas sus deudas en el momento de su redacción y todas las construcciones en las que había intervenido. Para la ciudad de Elche ejecuta una casa para un particular –cuyo arco de acceso con las dovelas de piedra aún puede contemplarse en un jardín a manera de monumento–, ejecutando para otras poblaciones el Colegio de Santo Domingo (Orihuela), algunas parroquias para La Roda (Albacete), Pedernoso y Garcinarro (Cuenca), Cieza (Murcia) y Alicante. No mencionada nada al respecto de la villa de Elche, cosa que nos hace plantearnos que la obra del Salvador bien pudo ser hecha por algún discípulo suyo. Esta teoría vendría a modificar las hipótesis actuales que datan en 1705 la actual fachada. Para tal momento, las portadas adquieren mucha más monumentalidad y se dejan influir por lo francés y lo italiano (el caso más próximo está en la magnífica portada que el escultor estrarburgués Nicolás de Bussy realizara en la iglesia de Santa María de Elche, inspirado en un retablo del pintor holandés Rubens).

Respecto al interior de la iglesia, únicamente se conocen datos dispersos encontrados en la documentación y vistos en los documentos gráficos conservados, que revelan una planta de cruz latina de nave única con capillas entre contrafuertes. Así, una fotografía de la posguerra, demuestra, antes de ser derribada, que los elementos sustentantes de las bóvedas interiores eran pilares rectos con pilastras adosadas, que además separaban la nave central de las capillas laterales; disposición que, por otra parte, se ha mantenido en el edificio actual. Además se sabe que eran "de piedra jaspe"[364]. A todo ello se suma una cabecera muy profunda, de doble tramo. Hay datos que indican la existencia de una capilla dedicada a la Virgen de Monserrat, anexa a la Capilla Mayor[365], y otra a la Virgen del Remedio, la cual tenía "una rexa de yerro de mucha costa e valor"[366], además de otros altares dedicados a otros santos y una Capilla del Santísimo, perviviendo esta fórmula hasta nuestros días.

Además de todo ello, se hace necesario mencionar que en la parroquia de El Salvador durante algunos años tuvo lugar la representación del Misterio de Elche. Debido al mal estado de la Basílica de Santa María, entre los años 1672 y 1686[367], el auto asuncionista se llevó a cabo en la nave central del Salvador, pues habían caído dos naves de la Basílica por inundaciones. Enterado el Concejo de ello, se preguntaban dónde celebrarían la Fiesta de Nuestra Señora[368]. Deliberan

[364] J. MONTESINOS PÉREZ DE ORUMBELLA, *Compendio histórico oriolano*. Ms. 1795, S. f.
[365] AHBSME, *Testamento de Angélica Artés*, 1630. Sig. 154/18. Ms. S. f.
[366] C. SÁNZ DE CARBONELL, *Recopilación en que se da cuenta de las cosas antiguas de Elche*. Ms. Elche, 1621, p. 160.
[367] M. R. VERDÚ ALONSO y R. MARTÍNEZ GARCÍA, "El Misteri en la iglesia de El Salvador", *La Festa d'Elx*. Especial del Diario Información. Elche, 2006, pp. 24-25. Lo primero que se hace en el Salvador es el Sermón de Cuaresma por "el mal estado de la cimentación…de arcos y bóvedas" a causa de la lluvia, que había agravado la situación con una serie de desprendimientos. Las representaciones fueron desde 1672 a 1686, exceptuando el año 1677 que no se celebró debido a la peste.
[368] AHME, *Sitiada del 6 de junio de 1672*: "Por cuanto Dios Nuestro Señor se ha servido enviarnos este año mucho agua, en la Iglesia parroquial de Santa María de esta villa se han caído dos naves de aquella, y las que quedan van cayendo, de manera que en dicha iglesia no se celebran oficios; por la razón del estado del templo no es posible hacer la Festa de Ntra. Sra. de Agosto que todos los años se acostumbra a hacer, por lo cual no es necesario

y ordenan que “cometan y dejen la administración de la dicha fiesta a la sitiada ordinaria para que vote en la conformidad que se deberá hacer”. Las representaciones de agosto de 1672 ya se llevaron a cabo en el interior de la parroquia del Salvador y se haría de la misma forma hasta 1686, año de la bendición de la iglesia de Santa María.



Exterior de la iglesia de El Salvador. Elche.

---

nombrar Electos como todos los años acostumbraba el presente Concejo; no obstante, sí será posible hacer aquella en la parroquia de El Salvador o en otra parte, aunque no sea con la solemnidad y requisitos que se venía haciendo que con dicha Parroquial se hacía”.



Portada de la iglesia de El Salvador. Elche.



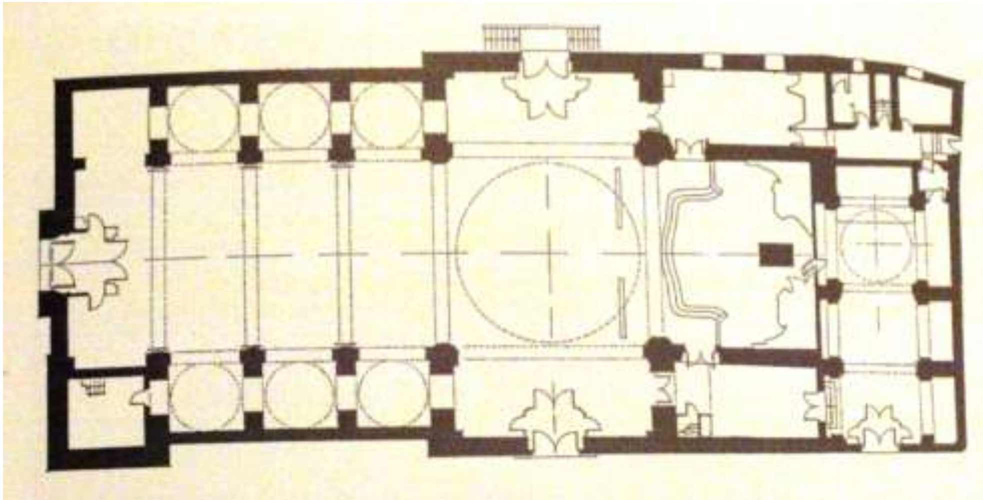
Interior de la iglesia de El Salvador. Elche.

II.2b.7 La iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Aspe)[369]

Hasta ahora, no había habido ningún nombre relevante unido a la fábrica de alguna iglesia pre-contrarreformista o de la Contrarreforma en la diócesis de Orihuela más que el de Bernardino, pues de ella se encargaban

369 Se estudian en este presente trabajo la segunda y la tercera de las fábricas.

los maestros locales, los canteros, algunos picapedreros y otros artesanos, sin que se conozca la aportación más o menos importante de algún arquitecto. La segunda de las fábricas[370] de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro[371], en la localidad de Aspe[372], será, en ese sentido, la primera con la que se relacionen los nombres, entre otros, de Nicolás de Bussy o Nicolás Villacis, ambos quizá ejerciendo algún tipo de trabajo para dicho templo y, aunque no estará justificada documentalmente su presencia en Aspe, por sus características formales esas labores pueden adscribirse a ellos.



Planta de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro. Aspe.

Mucho se ha escrito sobre la historia y la construcción de esta parroquia, sobre todo de la autoría de la portada mayor, atribuida en múltiples ocasiones al estrasburgués Bussy. Tres son los arquitectos, que se conozca, que intervienen en el proceso edilicio de este segundo templo,

[370] Con respecto a la primera fábrica, de origen medieval, levantada en el solar que ocupaba la mezquita musulmana, es interesante el trabajo de C. MARTÍNEZ CERDÁN, G. MARTÍNEZ ESPAÑOL y F. P. SALA TRIGUEROS, *Devociones religiosas y lugares de culto en Aspe en la época moderna (siglos XVII y XVIII)*. Aspe, 2005, pp. 67 y ss.

[371] Los historiadores locales refrendan tres fábricas: la iniciada en 1602, la *intermedia* (hacia 1650) y la actual (1728-1737), aunque se conservan muchos datos del templo de 1650 (Cfr. C. MARTÍNEZ CERDÁN, "La Capilla de Comunión, vestigio de la antigua parroquia de Santa María del Socorro: testigos de un principio y final de ciclo constructivo (1602-1737)", *La Serranica*. Aspe, 2008, pp. 136-150).

[372] Para conocer el contexto histórico local en los siglos XVI y XVII puede verse M. D. CREMADES MIRA y M. DÍEZ DÍEZ, *Templo, símbolo e imagen*. Aspe, 2004, pp. 19 y ss.

costeado con fondos de la Casa de Maqueda, señores de Aspe[373]: Francisco Verde, Pedro Quintana[374] y José Terol[375], quienes fueron los encargados de levantar la fábrica, una planta de nave única de cuatro tramos con capillas entre contrafuertes y un marcado eje vertical gracias a la existencia de una cúpula sobre pechinas. Evidentemente, nada de esa iglesia se ha conservado, a excepción de la Capilla de la Comunión[376], porque en el siglo XVIII se decide su reedificación siguiendo los parámetros ya establecidos, siendo un magnífico ejemplo de la arquitectura de la Contrarreforma[377], tanto por su esquema en planta como por la articulación de sus muros y el aparato

[373] En su totalidad no fue sufragada por dichos Duques de Maqueda "pues nos consta documentalmente que cuantas obras se acometieron en Aspe y su iglesia…fueron costeadas de propios o prestando el dinero de sisas o de los diferentes impuestos, si bien la casa de Maqueda contribuyó también a ello en mayor o menor grado" (C. MARTÍNEZ CERDÁN, "Nuevas aportaciones a la escultura monumental barroca en Aspe", *La Serranica*. Aspe, 2004, pp. 103-109).

[374] Una biografía, tanto de Verde como de Quintana, es ofrecida en R. NAVARRO MALLEBRERA, *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante, 1980.

[375] "El autor de su traza fue el arquitecto genovés Francesco Verde" quien podría iniciar la obra entre 1650 y 1652, permaneciendo al frente de ella hasta 1660-62 pues "suponemos que la iglesia se debió iniciar por los pies y que será obra de Verde la nave, que sigue ese esquema típico del clasicismo contrarreformado". Más tarde se hizo cargo Pere Quintana y que "posiblemente en 1663 estaría ya en Aspe" después de haber realizado la sacristía de la colegial de San Nicolás (Alicante), pudiendo estar en esta localidad hasta 1674, momento en que se traslada a Elche para atender las obras del templo ilicitano de Santa María. En 1678 se requiere la presencia de José Terol "para concluir el templo y su decoración" (R. NAVARRO MALLEBRERA, "Anotaciones sobre la historia de la construcción de la iglesia parroquial de Aspe", *La Serranica*. Aspe, 1980, pp. 19-20). Lógicamente, Navarro realizó su trabajo desde una perspectiva del análisis de las formas, pues la documentación y la historiografía posterior han subrayado que la fábrica actual se hizo en el siglo XVIII aunque se siguieran las trazas originales de Verde, Quintana y Terol. Por otra parte, se afirma que "las intervenciones de Francesc Verde, Pere Quintana y Nicolás Bussi (portada principal) sólo se basan en la existencia de vacíos documentales en sus respectivas trayectorias profesionales, coincidentes con los períodos en los que se supone que estaban interviniendo en la iglesia de Aspe" (M. C. PÉREZ CREMADES y J. PRIETO ALZAMORA, "Historia de la construcción de la parroquia de Ntra. Sra. del Socorro", en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, p. 23).

[376] Ello se pone de manifiesto en C. NAVARRO MARTÍNEZ, *Aspe el nuevo. Creación y evolución de un espacio urbano (siglos XIII-XV)*. Aspe, 2006, pp. 56-57.

[377] "En el caso concreto de Aspe, estas directrices contrarreformistas se plasmaron en la búsqueda de la funcionalidad arquitectónica del templo y en la introducción de juegos de luces y sombras en el interior, en una decoración desbordante interior… El sentido de esta compleja escenografía se encuentra en el concepto nuevo de espacio como manifestación del poder, es decir, se trataba de impresionar a la feligresía, de despertar la devoción popular con sermones grandilocuentes, rodeados de lujo y ostentación, en una atmósfera envolvente que captara la atención de parroquianos y les infundiera el respeto a Dios (y el temor a la Iglesia), a través de una extraordinaria puesta en escena" (J. M. CANDELA GUILLÉN, "Las *Advertencias* del Arzobispo Aliaga en 1631 y su repercusión en la iglesia de Ntra. Sra. del Socorro de Aspe", *La Serranica*. Aspe, 2000, p. 89).

decorativo, viéndose semejanzas, como más adelante se explicitará, con otros templos vecinos.



Interior de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro. Aspe.

Volviendo al presbiterio, se hace obligado mencionar las pechinas que sustentan la cúpula, las cuales se aprovechan para ubicar, entre una abigarrada decoración a la manera de las pechinas de la iglesia de Santa María (Elche), a los cuatro Evangelistas con su elemento tetramórfico correspondiente y rematados por corona real. Presidía el antiguo presbiterio un retablo mayor, obra de Antonio Caro Martínez, realizado entre 1690 y

1691, con esculturas de Villacis[378], y sustituido por otro hacia los años centrales del siglo XVIII[379]. La torre-campanario, de escasa elevación aunque bien trabajada, y la cúpula, de grandes dimensiones y alto tambor, concluidas en 1736, fueron diseñadas por el arquitecto Lorenzo Chápuli.



Cúpula de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro. Aspe.

Destaca, además, la presencia de una Capilla de la Comunión, concebida como una iglesia y no como apéndice, la solución más común en capillas homónimas y sagrarios, pues cuenta con planta de cruz latina y la misma disposición contrarreformista que el templo, si bien esta capilla no es

---

[378] Se dijo de Caro que era "el más importante de los tallistas barrocos valencianos" (R. NAVARRO MALLEBRERA, "Anotaciones…", ob. cit., p. 20). Otros autores señalan que el retablo mayor es "muy arquitectónico" y tiene "buenas tablas atribuidas a N. Villacis" (G. JÁEN et al., ob. cit., p. 94). Este retablo fue estudiado por I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)* Alicante, 1990, pp. 66-69. Vidal fija su cronología entre 1659 y 1661 aunque no lo atribuye a Antonio Caro sino a "un anónimo religioso, retablista competente, que pocos años antes había dado una traza para el retablo mayor de la cercana villa de Monóvar y tal vez hiciese un diseño para éste de Aspe".

[379] Esta idea, original de R. NAVARRO MALLEBRERA, "Anotaciones…", ob. cit., p. 20, es justificada documentalmente en F. P. SALA TRIGUEROS, "Aspectos históricos de la iglesia parroquial de Aspe a través de las relaciones 'ad Limina'", en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, p. 69: "el único dato sobre Aspe en la relación de 1757 es una escueta línea que informa que 'se esculpe el insigne retablo del altar mayor'".

más que la primitiva iglesia levantada en 1602[380], constituyendo un espacio muy interesante en cuyo testero destaca la presencia de un espléndido retablo dieciochesco dedicado a San Juan Bautista, de tres cuerpos y ático, con lienzos que representan un cuidado programa iconográfico alusivo a la salvación, la conversión y la redención, atribuidos a Juan Conchillos[381].

Indudablemente, si el interior revestía complejidad en cuanto a la historia de la construcción, las portadas exteriores –la mayor y las laterales dedicadas a San Juan Bautista y Santa Teresa, además de la portada de la Capilla de la Comunión– no serán menos. Se ha insinuado en múltiples ocasiones que Nicolás de Bussy estaría detrás de las trazas de la portada mayor, algo que no sería extraño pues hacia 1676 se encuentra en Elche al frente de la portada mayor de su iglesia de Santa María, cuyas concomitancias estilísticas con la aspense resultan más que evidentes.

La portada de San Juan Bautista, en el muro del lado de la Epístola, se ha sugerido obra del importante escultor Juan Bautista Borja, quien podría haber estado en Aspe a partir de 1720, año en que finaliza la sillería

---

[380] Es por ello por lo que se considera que "el testero de la basílica es uno de los más singulares". Puede verse el proceso constructivo en C. MARTÍNEZ CERDÁN, "La Capilla de Comunión, vestigio de la antigua…", ob. cit., pp. 136-150. Por otra parte, otra fuente indica que "en 1682 hubo una visita pastoral, según los archivos eclesiásticos, en las que se describen las siete capillas de la iglesia parroquial; la actual iglesia consta de doce capillas" siendo siete las que existen en la Capilla de la Comunión, por lo que por tales fechas estaba ya levantada esa capilla que haría las veces de templo (M. C. PÉREZ CREMADES y J. PRIETO ALZAMORA, ob. cit., p. 24).

[381] El programa incluye la siguiente iconografía: en el centro del primer cuerpo, un Cristo eucarístico, flanqueado por San Francisco y San Vicente Ferrer en las calles laterales. En el centro del cuerpo medio, la representación de San Juan Bautista entre Santiago y San Jorge. Remata el retablo un Calvario entre las escenas de la Anunciación y la Visitación. En la restauración de 1982 "apareció semiborrada en una de sus cornisas la fecha de 1642 como posible año de realización". En cuanto a la atribución de las pinturas a Conchillos, "no parece improbable que Conchillos hubiese estado en Aspe", dada su proximidad estilística con las pinturas del camarín de la Santa Faz (Alicante) (J. M. CANDELA GUILLÉN, "El retablo de San Juan Bautista. Capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro, de Aspe (Alicante)", *La Serranica*. Aspe, 1994, s. f.). Esta hipótesis ha sido apoyada por M. BENÍTEZ BOLORINOS, "El retablo de la Capilla de la Comunión y su simbología", en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, p. 112. También se dijo que era "un retablo de fines del XVI" con "bellísimas pinturas de estofa de ángeles y flores" (M. GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante (1907-1908)*. Alicante, ed. facsímil, 2010, pp. 255-256).

del coro de la catedral de Orihuela, hasta principios de 1723, en que se trasladaría a la colegial de San Nicolás para ejecutar la portada que comunica con el claustro[382]. Concebida como una portada-retablo de único cuerpo y única calle, el acceso se halla enmarcado por dintel y pilastras decoradas con repertorios vegetales mientras que en la hornacina superior, entre pilastras acanaladas, se halla la escultura de San Juan Bautista, apoyado sobre una roca, junto al cordero, muy en la línea de la escultura en piedra del último tercio del siglo XVII.

Por su parte, la portada dedicada a Santa Teresa, en el lado del Evangelio, también se ha atribuido a los hermanos José y Tomás Terol, y al alarife Nicolás Puerto[383], si bien también habrá constancia documental en 1733 de la intervención de Juan Antonio Salvatierra y Vicente Castell, escultor y tallista respectivamente, que fueron contratados por Lorenzo Chápuli cuando se disponía a finalizar las obras de la iglesia[384]. Esta portada es idéntica tanto en lo constructivo como en lo estilístico a la de San Juan Bautista, correspondiendo al mismo periodo o acometida de obra, con la única salvedad de la protagonista de la hornacina, que en este caso es Santa Teresa.

Menos alardes decorativos presenta, en cambio, la portada exterior de la Capilla de la Comunión, previsible obra de Lorenzo Chápuli, con el acceso adintelado enmarcado por un baquetón y como único elemento

---

[382] La posible actuación de Borja, que también podría haber sido entre 1728 y 1733, la defiende C. MARTÍNEZ CERDÁN, "Nuevas aportaciones a la escultura…", ob. cit., pp. 107, en base a algunos "elementos que recuerdan su estilo". No obstante, I. Vidal propone a José Terol como autor de esta portada y la de Santa Teresa, "perteneciente a una importante dinastía de canteros alicantinos" (I. VIDAL BERNABÉ, *La escultura monumental*…, ob. cit., pp. 43-44), dadas las semejanzas de ambas portadas.

[383] La atribución a Terol la inicia I. VIDAL BERNABÉ, *La escultura monumental*…, ob. cit., p. 44 si bien en los últimos estudios se ha afinado más y se ha fijado la autoría de esta portada a Salvatierra y Castell, más que a la mano de canteros o albañiles, que no serían más que los ejecutores de unas trazas (Cfr. C. MARTÍNEZ CERDÁN, "Nuevas aportaciones a la escultura…", ob. cit., p. 107).

[384] Ello se justifica en C. MARTÍNEZ CERDÁN, "La portada de Santa Teresa: una derivación formal de la de San Juan Bautista. Obra ejecutada por Juan Antonio Salvatierra y Vicente Castell", en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, pp. 121-152.

ornamental, en el centro del entablamento, un altorrelieve con rocallas y el viril de una custodia.

Sin embargo, el protagonismo lo acapara la portada mayor, bajo la advocación de Nuestra Señora del Socorro, titular de la iglesia, pues muchos autores han afirmado que detrás de ella estaba Nicolás de Bussy[385], a tenor de los paralelismos estilísticos habidos con la portada de Santa María (Elche), obra confirmada del escultor alsaciano, o el también escultor Juan Bautista Borja, responsable de la portada de la iglesia de Santa María (Alicante)[386]. Los últimos estudios realizados sobre dicha portada ya revelan la autoría: Juan Antonio Salvatierra y Vicente Castell[387], los mismos nombres a los que se asociaba la portada de Santa Teresa. En efecto, sigue la misma tipología que las otras dos portadas laterales, esto es, portada-retablo, con dos cuerpos separados por cornisa rectilínea, el inferior en torno al acceso y el superior lo hace alrededor de una hornacina con arco y jambas abocinadas, adornándose todo el espacio con una cuidada decoración a base de *putti*, ángeles, frutas y flores, abundante simbología como el sol y la luna,

---

[385] "En otro orden de importancia, menor aunque también relevante, hay que destacar el grupo escultórico de la portada principal de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro de Aspe, que presenta algunos paralelismos con el conjunto cartujano de Altura, aunque la inexistencia de testimonios escritos (como en Valldecrist) hace problemática su autoría" (J. M. GÓMEZ LOZANO, "La Sacra Conversazione o grupo escultórico de la Cartuja de Valldecrist. Una atribución a Nicolás de Bussy", en VV. AA., *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*. Murcia, 2005, p. 63). Otros autores, sin embargo, sí afirman que Bussy estuvo en Aspe (Cfr. M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia, 1982, p. 24), si bien esta misma autora añade la etiqueta de "atribuida" a la portada principal aspense, comparándola en todo momento con la ilicitana si bien "la talla de toda la portada es mucho más plana que la de Elche y las esculturas de las cariátides, ángeles y santos laterales de mucha peor factura" (p. 57) mientras que "obra directa de Bussy sería solamente, pues, a nuestro parecer, los ángeles que coronan el escudo, la cartela con las cabezas de ángeles niños y el grupo escultórico de la Virgen".

[386] Cfr. J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca: 1691-1770*. Alicante, 1985, pp. 221-224. No obstante, Bérchez ya afirmaba que difería de las obras de Borja, sobre todo por "el trepidar oblicuo del remate, con distorsionada cornisa y agitados florones sobre basamentos inclinados curvilíneamente" (J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*, ob. cit., p. 126).

[387] Ha sido revelador el estudio de I. VIDAL BERNABÉ, "La portada de Nuestra Señora del Socorro del templo parroquial de Aspe. El escultor Juan Antonio Salvatierra y el tallista Vicente Castell", en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, pp. 177-217. Vidal aporta los protocolos notariales en los que se contrata a Salvatierra y Castell, además de refrendar que se desconoce cuál fue su aportación exacta, si bien debían hacer "toda la obra de escultura y talla que demuestra el perfil excepto el escudo" (p. 188).

con una presencia rotunda de las columnas, pilastras y estípites con cariátides que logra, a pesar de la planitud, un efecto de profundidad estimable. El grupo escultórico, similar al de la ilicitana portada de la iglesia de Santa María, se ha puesto en relación también con el de la capilla Grasso de la Catedral de Murcia y representa el triunfo de María sobre el diablo, en forma de mujer de fuerte anatomía. Un ángel sostiene el manto de la Virgen y ésta, a su vez, lleva al Niño en sus brazos. El fondo arquitectónico de la hornacina está recubierto con nubes y cabecitas de ángeles con alas, coronándose la parte superior con la paloma del Espíritu Santo. Y, de la misma forma que ocurre en Elche, se disponen las esculturas de los apóstoles San Pedro y San Pablo flanqueando esta hornacina, representados siguiendo su tradicional iconografía[388].

[388] Ambos representan "la propagación de la Iglesia, cuyo fruto seguirán los mártires, que ofrecerán sus vidas como semillas germinadas del Amor de Cristo" (M. Á. RAYA RAYA, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980, p. 142).



Portada mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro. Aspe.



Detalle de la portada mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro. Aspe.

II.2b.8 La iglesia de Santa María (Cocentaina)

En 1666 se daba inicio a las obras de construcción de la segunda de las iglesias de la localidad de Concentaina, consagrada a Santa María, hundiendo sus raíces en el año 1269, pues fue fundada por el rey Jaime I[389], siendo, por tanto, la iglesia seiscentista la segunda de sus fábricas. Consta de nave única de poca altura[390], de cinco tramos, cubierta por bóveda de cañón con lunetos y fajones, y capillas entre los contrafuertes con bóvedas vaídas –una de ellas tiene cúpula. En el presbiterio[391] aparece una cúpula con tambor sobre pechinas con frescos y hasta el siglo XVIII subsistió un

[389] G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 136.
[390] Esto ya lo advirtió M. GONZÁLEZ SIMANCAS, ob. cit, p. 250: “algo baja, con 190 palmos de longitud y 90 de latitud”.
[391] Hacia 1679, Joaquín Bernabéu se responsabiliza del “crucero y la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Cocentaina” (J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*…, ob. cit., p. 38).

retablo fechado hacia 1677[392]. El interior cuenta, además, con un corredor perimetral en las naves y el presbiterio, una solución que se encuentra en otras iglesias de la zona, como la de San Pedro (Agost) o la Asunción (Sax). En el lado de la Epístola se sitúa la Capilla de la Comunión, de planta rectangular, cubierta por bóveda de cañón con lunetos y dividida en seis tramos, con cúpula sobre pechinas.



Interior de la iglesia de Santa María. Cocentaina.

La fachada principal, obra del valenciano Juan Pérez Castiel[393], se aproxima a las obras de Mossén Aparici en Játiva, con cornisa curvilínea, desdoblada en dos planos sucesivos y curvas de distinta generatriz, alcanzando una artificial profundidad, acentuada por la disposición oblicua de los pináculos en el primer plano. Se articula en base a un único cuerpo y ático, bien ornamentado de rocallas y otros repertorios figurativos vegetales, florales y frutales, que la sitúan plenamente en los años 70 del siglo XVII. El paño de fachada se acompaña de una interesante torre-campanario, de

[392] Su tracista, tallista y escultor fue Vicente Rovira Sentoll y se propone la fecha de 1677 a tenor del testigo documental. En 1778 fue sustituido por otro retablo (I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 78-79).
[393] J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*…, ob. cit., p. 48.

cinco cuerpos, prismática, siendo los más relevantes los dos últimos, que alojan el cuerpo de campanas y se exornan con pilastras acanaladas, pináculos y florones.

II.2b.9 La iglesia de San Pedro (Novelda)

En el año 1602 se concluye en Novelda la fábrica de la iglesia de San Pedro, que vendría a sustituir a la levantada en tiempos medievales y consagrada a la Natividad de Nuestra Señora, que ocupaba el solar de la antigua mezquita y era de dimensiones más reducidas[394]. Pronto, esta nueva iglesia se quedó pequeña para albergar a una feligresía en aumento y en el primer tercio del siglo XVIII se decidió ampliarla y remodelar lo existente, añadiendo un nuevo cuerpo, la Capilla de la Comunión y la reforma del presbiterio, que hasta entonces aparecía presidido por un retablo fechado en 1621[395], viéndose concluida esta fase en 1740 con la finalización de la portada mayor, a cargo, igual que el resto de las obras, del maestro Francisco Aznar. La planta resultante es de cruz latina, de nave única con capillas entre contrafuertes, bóveda de cañón con lunetos y contrafuertes y cúpula sin tambor sobre pechinas, albergándose en ellas cuatro pinturas de los Evangelistas firmadas por J. Sánchez y realizadas, casi con seguridad, a finales del siglo XIX. Todo el interior, oscuro y abigarrado, está ornamentado con grutescos bicolores y dorados. El ábside se articula mediante la presencia de tres columnas gigantes corintias de mármol rojo, estando en el hueco central un retablo dorado con la imagen de San Pedro y,

[394] "Constaba de ocho capillas, Altar mayor, un segundo altarcillo situado junto a la puerta de entrada dedicado a San José, pila bautismal, sacristía y una pequeña estancia detrás del altar…superficie aproximada de unos 360m^2. Alrededor de 1605 se remató la obra del campanario, cuyo maestro constructor Joseph Bernabéu, también había sido el que terminara la iglesia, paralizada durante años por fallecimiento del primer contratista" (P. HERRERO y V. PINA, *La iglesia de San Pedro de Novelda*. Novelda, 2007, p. 21).

[395] Idem, "en 1621 se encarga el retablo del altar mayor a Antonio Torreblaca, de Villena, por un costo de 475 libras y catorce años más tarde se colocaba una figura de San Pedro, tallada por el escultor valenciano Antonio López". Vidal, por su parte, indica que se desconoce "el aspecto que podía ofrecer el retablo, aunque es lógico suponer, dadas las fechas de realización, que sería eminentemente arquitectónico", debiendo haber desaparecido en las reformas del XVIII (I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 63-64).

en los otros huecos, sendos lienzos de San Pedro y San Pablo, obra del pintor local Carmelo Castellano Ibáñez, autor, asimismo, de los lienzos de la zona superior del ábside, representando la Coronación de María, Santa María Magdalena y la escena del *Noli me tangere*. A ambos lados del presbiterio, y siguiendo la disposición del crucero, se abre un tramo de girola con dos capillas, una a cada lado del transepto. Sobre las pilastras corintias gigantes está el entablamento, con arquitrabe, friso decorado y cornisa y, encima de ella, una galería corrida abalaustrada que se prolonga por todo el perímetro del templo, tal y como se daba en otras iglesias vecinas (Santa María de Cocentaina, la Asunción de Sax, etc.).



Interior de la iglesia de San Pedro. Novelda.

En la zona de los pies, tal y como ya era costumbre, se dispuso el coro en lo alto y el órgano se ubicó en la parte superior de la primera capilla del lado del Evangelio[396]. Pero, sin duda, el ámbito que más interés puede revestir es la Capilla de la Comunión, también en el lado del Evangelio, dedicada a la Virgen de la Aurora, construida en 1742. Se accede a ella desde el crucero a través de una reja dieciochesca y, una vez traspasada ésta, se encuentra la capilla de planta de cruz latina, crucero y cúpula sobre

[396] El primer órgano se adquirió en 1692 y fue renovado en 1793.

tambor. La bóveda de cañón que recorre la nave se decora con motivos geométricos, figuras simbólicas y anagramas, mientras que en las pechinas de la cúpula se disponen cuatro elementos de las Letanías lauretanas (fuente, pozo, palmera y ciprés). El Altar mayor se decora con un retablo de yeso y madera, dorado, cuyo centro se perfora para alojar la hornacina con la imagen de la Virgen del Rosario, y en el ático se ubica un lienzo de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña, con claros tintes decimonónicos.



Portada mayor de la iglesia de San Pedro. Novelda.

En cuanto al exterior, destacan la portada mayor y la de la Capilla de la Comunión, ambas coetáneas y posiblemente salidas de la mano del maestro Francisco Aznar, responsable, constatado documentalmente, al menos, de la principal, concebida como una gran portada-retablo en torno al acceso, con una única calle y un único cuerpo, con columnas pareadas corintias que flanquean el ingreso adintelado con el escudo de San Pedro (tiara papal y las dos llaves cruzadas), que se acompañan asimismo de dos pilastras oblicuas a cada lado de la puerta con capitel decorado. La hornacina superior contiene una imagen de bulto de San Pedro, revestido

con el hábito pontificio, entre pilastras adornadas con flores y frutos, además de rocallas en los laterales, viéndose rematado el conjunto por una cartela con el anagrama mariano.

La portada de la Capilla de la Comunión, en cambio, es mucho más sencilla, sin más concesiones decorativas que dos cartelas, una de ellas con una exaltación de la Eucaristía y la otra con el símbolo de María.

II.2b.10 La iglesia de San Pedro (Agost)

De inicios del siglo XVIII es la actual fábrica de la iglesia de San Pedro, que venía a sustituir a una antigua construcción del siglo XVI de la que no queda vestigio alguno, así como tampoco se ha conservado archivo parroquial que permita rastrear las causas del derribo del primitivo templo y la erección del siguiente, ni su autoría[397]. Por tanto, únicamente puede ofrecerse una descripción, en base a pocos datos conocidos, que sitúan a esta iglesia en la órbita del resto de templos que este trabajo estudia.

Consta de nave única de cuatro tramos, cubierta por bóveda de cañón muy ornamentada a base de motivos vegetales, con lunetos y fajones, con capillas entre contrafuertes separadas entre pilastras poco ornamentadas, crucero y presbiterio de poca profundidad. La cúpula –que al exterior se traduce como una media naranja peraltada– cuenta con un tambor horadado por ventanas y se dispone sobre pechinas con altorrelieves de los evangelistas, como viene siendo habitual. Preside el presbiterio un retablo del último tercio del siglo XVII[398] con columnas salomónicas, cuerpo único y calle única, en cuya hornacina central se aloja una imagen de la Virgen de la Paz, advocación de gran arraigo en esta localidad. Del interior del templo, asimismo, destaca la bellísima Capilla de la Comunión, con una curiosa

[397] La cronología aproximada la ofrece G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 2, sin más referencias.
[398] Tormo, concretamente, señala que el retablo es de 1671 (E. TORMO MONZÓ, ob. cit., p. 260).

planta en forma de T con cúpula en la intersección de las naves, enteramente decorada a base de grutescos, guirnaldas y santos al fresco que celebran el triunfo de la Eucaristía[399].



Volúmenes exteriores de la iglesia de San Pedro. Agost.

Del exterior conviene hacer mención de la fachada sur, con una portada clásica dedicada a San Pedro, de frontón partido y reja de hierro forjado.

[399] Tradicionalmente se habían atribuido los frescos a Antonio Pérez, encargado de pintar la sacristía y otras estancias según consta en la documentación, si bien por sus paralelismos con las pinturas de la iglesia de Santo Domingo (Orihuela), otro autor se ha inclinado a pensar que fueron salidas de la misma mano, esto es, de Bartolomé Albert *el Joven* (Cfr. J. PÉREZ BERNÁ, “Naturalismo y metáfora en la ‘música’ pintada de Santo Domingo de Orihuela, San Pedro de Agost y la Inmaculada de Onil”, *Revista Catalana de Musicologia*, nº 5. Barcelona, 2013, pp. 89-115).

II.2b.11 La iglesia de Santiago Apóstol (Albatera)[400]

El templo de Santiago de la villa de Albatera respeta la tipología contrarreformista tanto en el interior como en el exterior, con nave única y capillas entre contrafuertes[401], crucero, alta cúpula sobre tambor, una portada frente a una plaza,… quizá el único elemento discordante dentro de tan aceptada tipología sea la presencia de dos torres en la zona del presbiterio.

Sin duda, el proceso constructivo de esta iglesia está revestido de muchos interrogantes, desde su mismo mecenazgo, inicialmente a cargo de los Rocafull y Boyl, históricos dueños de la villa, hasta los Marqueses de Dos Aguas que costearían al menos la fachada, de ahí que en la clave del acceso se ubique en gran formato su escudo de armas. Se ha apuntado el nombre del arquitecto Miguel Francia Guillén, a quienes algunos sitúan nacido en Crevillente, como responsable de las trazas de esta fábrica que, previsiblemente, sería iniciada hacia 1720[402] y acabada hacia el final de esa década, arrendando el propio Francia la decoración interior en 1726[403]. Con todo, ante la carencia documental, no puede afirmarse que fuera este Francia el tracista si no que, según el testigo escrito, sólo podría referirse a él como

---

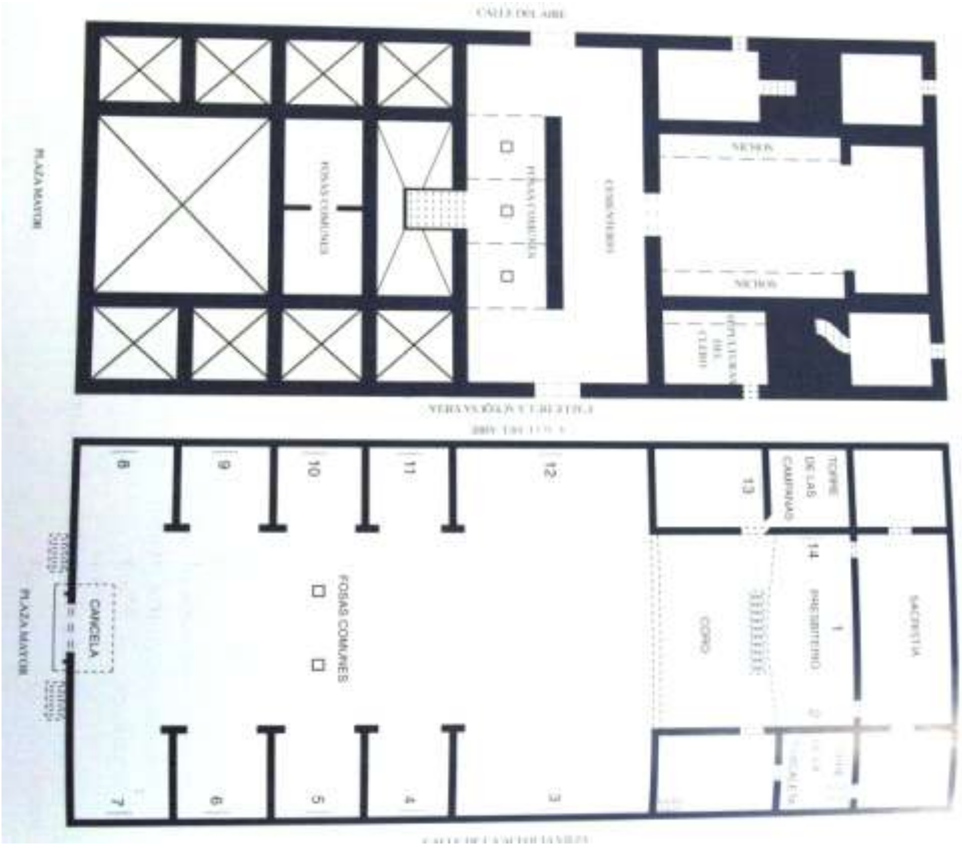
[400] Aunque se salga de las líneas generales de este trabajo, cabe mencionar que el año 2011 se instaló el nuevo retablo que preside el presbiterio, sustituyendo a "dos escuetas columnas de escayola, pues todo lo anterior fue destruido en la Guerra Civil" (*Diario Información*, 30 de enero de 2011, edición digital). Incorpora este retablo el cuadro de la Coronación de la Virgen, en el ático, y la imagen central de Santiago a caballo, pertenecientes a la antigua fábrica. Sirva esta primera nota para agradecer la ayuda de Dª Inmaculada Fuentes Tomás, archivera-bibliotecaria de Albatera.

[401] La distinta advocación de las capillas puede verse en J. SERNA HERNÁNDEZ, *La Historia de Albatera escrita por José Montesinos Pérez en el año 1794*. Albatera, 2001, pp. 99 y ss.

[402] "Iglesia de 1727, en la cual las imágenes de la Asunción y de la Virgen de los Dolores son de José Esteve Bonet" (E. TORMO MONZÓ, ob. cit., p. 288).

[403] "El 12 de enero de 1726 arrendó la obra [Miguel Francia] para la decoración interior de la parroquia de Santiago Apóstol en Albatera" (S.VARELA, *Obra de los arquitectos en Alicante*. Alicante, 2001, p. 106). Todo el proceso desde el punto de vista documental está recogido en J. AGUILAR HERNÁNDEZ, *Historia de Albatera*. Albatera, 2002, pp. 160 y ss.

el contratista o ejecutor de unos planos que podrían haber sido diseñados previamente por otra persona[404].



Planta inferior y superior de la iglesia de Santiago. Albatera.

La ejecución integral de la obra, que tiene paralelismos con la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores (Dolores) y la iglesia del monasterio de San Juan de la Penitencia (Orihuela), se prolongó hasta la mitad del siglo XVIII, pues en 1753 los maestros Diego Tomás y Antonio Martínez, ambos de la ciudad de Orihuela, se encargan de ejecutar la portada, aunque, de la misma forma que ocurre con la fábrica de la iglesia, no puede aportarse el nombre del artífice de su diseño. Tomás y Martínez posiblemente acabaron su trabajo en 1755[405], dando como resultado una interesante portada, no sólo

[404] Conocer la diferencia en la jerarquía de los arquitectos, maestros, canteros, alarifes, tracistas y otros rangos es fundamental para no barajar hipótesis incorrectas. Ello viene profusamente explicado en C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., pp. 39 y ss.

[405] Se conocen los capítulos del arrendamiento de la obra a Diego Tomás y Antonio Martínez en 1753. Se supone que debieron finalizar la portada en 1755, pues en esos mismos capítulos se les obliga a terminar los trabajos en un plazo inferior a dos años (I.

por lo que tiene de versión local, sino porque encierra una serie de influencias del Rococó francés más que curiosas, como la abundante presencia de rocallas o el ajedrezado típico.



Fachada de la iglesia de Santiago. Albatera. Ca. 1950.

Presentada como una portada-retablo, está articulada en dos cuerpos, el inferior rodeando el acceso, mientras que el superior está prácticamente centrado en la hornacina con bóveda de horno que alberga una imagen de Santiago vestido de peregrino, titular del templo. En el tímpano de la zona inferior se dispone en gran tamaño el escudo del Marqués de Dos Aguas, quien, como se indicaba línea arriba, presumiblemente fuera quien costeara las obras de remate del templo y, por tanto, la conclusión de la fachada, entre dos bárbaros que sostienen dicho emblema y ciñen mazas con la otra mano. La planitud de la portada se rompe únicamente con el movimiento de las columnas que enmarcan el ingreso, corintias de fuste acanalado sobre alto plinto, que sobresalen y ocultan, ya en el paño de la pared, pilastras de fuste cajeado. El conjunto se remata por una aleta mixtilínea que corona el

---

VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental*…, ob. cit., p. 124, apoyándose en los documentos del Archivo Parroquial). Dichos capítulos son transcritos en J. AGUILAR HERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 166 y ss.

entablamento con una rocalla, lazos, dos palmas cruzadas y la cruz de Santiago.



Detalle de la hornacina de la portada de la iglesia de Santiago. Albatera.

II.2b.12 La iglesia de San Lorenzo (Busot)[406]

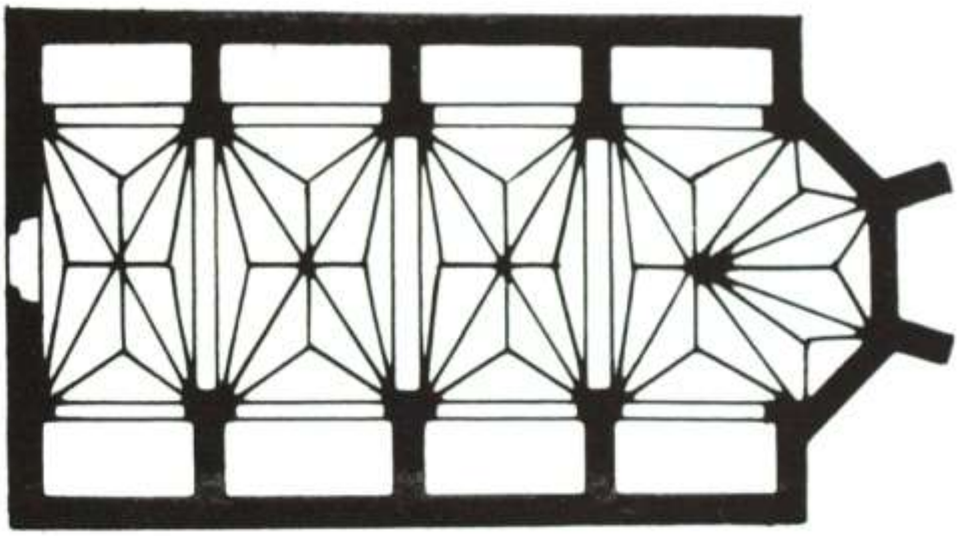
En 1596[407] se inician las obras de construcción de este templo según queda reflejado en la clave de la bóveda del tramo central de la nave única, *Sancte Laurentii Ora Pro Nobis 1596* y la tradicional parrilla como atributo del santo titular de la iglesia. Muy rehecha, sobre todo con la reconstrucción de inicios del siglo XX, presenta una nave única cubierta por bóveda de crucería[408], capillas entre contrafuertes[409] y dos capillas anexas, la de la Comunión, paralela a la nave en el lado de la Epístola, y la de la Inmaculada, de igual disposición pero en el lado contrario, ambas cubiertas por cúpula sobre pechinas y decoradas con estucos muy deteriorados. Una fachada de estilo herreriano es el único elemento a destacar de su exterior, pues la torre-campanario es de fábrica moderna.

[406] Esta iglesia es totalmente inédita y, es más, hay muy poco publicado sobre la historia local que posibilite contextualizarla. Lo único que se sabe con más o menos certeza es que Busot era un señorío propiedad de los Martínez de Vera y los Bosch, más tarde Condes de Casas Rojas, mecenas muy probablemente de la iglesia parroquial, en la cual situaron una tribuna encima de la primera capilla del lado de la Epístola para asistir al culto (S. RAÑA GARCÍA, "Allá por 1423 en Busot", *La Revisteta*, nº 8. Muchamiel, 2012, p. 24). Agradezco a D. Estanislao Trives, Cura-Párroco de la iglesia de San Lorenzo (Busot) su amabilidad y buena disposición.

[407] Bevià y Varela sitúan la edificación de esta iglesia "en los años finales del siglo XVI o finales del XVII" a tenor de lo que Bendicho (1640) afirmaba en su *Crónica,* pues dice que la iglesia era "nueva" (M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante: ciudad y arquitectura*. Alicante, 1994, p. 35).

[408] Es posible que esta bóveda se hiciera en la restauración del siglo XX a la que se alude y quizá imite el cubrimiento original, pues es raro que tan a finales del siglo XVI y a inicios del XVII se presente una bóveda de crucería. No obstante, algunos autores las dan como originales e, incluso, ven justificada su presencia "como corresponde a un momento tan tardío" (M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante*…, ob. cit., p. 35).

[409] Se conoce la dedicación de algunas capillas laterales, como la de San José, la de San Pedro, la de San Sebastián o la de Cristo en la cruz, a tenor de la iconografía que contienen las claves de la bóveda y que señalan directamente a las capillas.



Planta de la iglesia de San Lorenzo. Busot.



Clave de bóveda de la iglesia de San Lorenzo. Busot.



Interior de la iglesia de San Lorenzo. Busot.

II.2b.13 La iglesia de San José (Bolulla)

Una inscripción en la fachada principal del templo permite datarlo (1732), si bien emplea una tipología arquitectónica que remite a los tiempos medievales, pues en el siglo XVIII constituye una opción poco habitual suprimir el transepto y el crucero, creándose, así, un auténtico cajón con la nave única cubierta por bóveda de cañón con capillas entre contrafuertes, cubiertas por bóvedas vaídas. La decoración interior despliega policromía en pilastras, molduras y entrepaños.

II.2b.14 La iglesia de la Asunción (Denia)

En el siglo XV se levantaba la antigua iglesia de Denia, dedicada a la Virgen del Patrocinio, en las inmediaciones del interior del castillo, en lo alto. Este templo, de nave única con tres capillas en cada lado, estará en pie

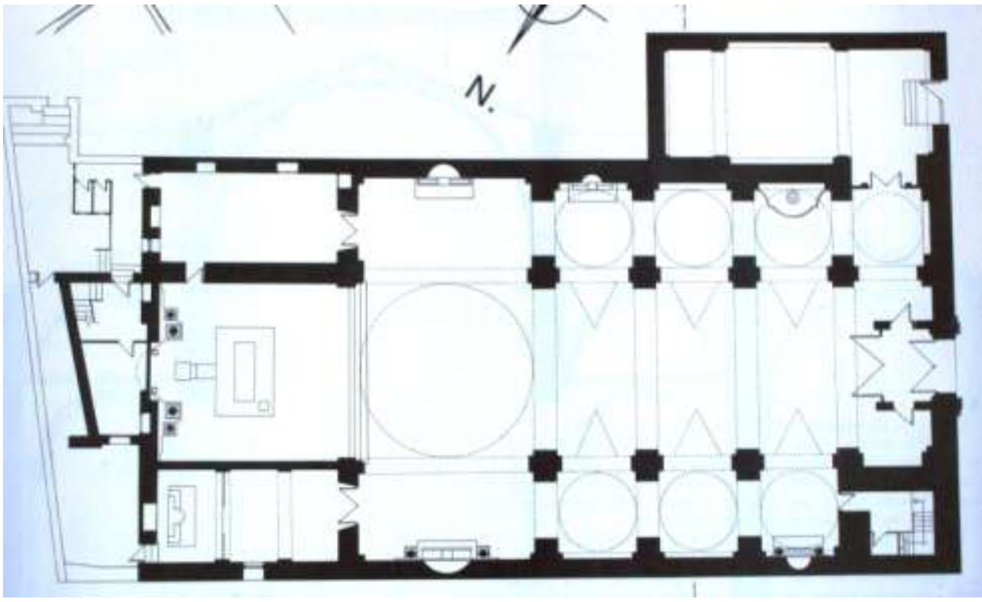
hasta “el último sitio de Felipe V”[410], quedando en ruina y teniendo que buscar, forzosamente, otro emplazamiento para edificar un nuevo templo, que sería sufragado por el entonces Marqués de Denia, viéndose iniciadas las obras en 1734 y concluyéndose en 1756[411]. Se mantenía la tipología del templo antiguo, es decir, nave única de cuatro tramos con capillas[412] entre los contrafuertes –comunicadas a través de un pasillo resultante al horadar los contrafuertes, dando sensación de basílica más que de una iglesia de cajón–, crucero cubierto con cúpula sobre tambor y pechinas, y dos capillas independientes, la de la Comunión, paralela a la nave y con fachada exterior a la plaza, y la del Rosario, en la zona de la cabecera en el lado del Evangelio, siguiendo los prototipos dispuestos por las iglesias de la Contrarreforma y las indicaciones tanto de Borromeo como de Aliaga, observando a este último especialmente por la creación de la Capilla de la Comunión[413].

[410] R. CHABÁS, *Historia de Denia*, vol. II. Denia, 1874, p. 269. Esa iglesia “en forma de cruz, con media naranja, tenía dos puertas, una llamada de las mugeres, al poniente, enfrente del altar mayor, y otra al mediodía, llamada de los hombres, con varias gradas para subir a ella” (p. 267). Con todo, esta iglesia disfrutó del rango de colegial, otorgado en 1695 mediante una bula del papa Inocencio XII, después de muchos intentos e incluso de querer desmembrarse del arzobispado de Valencia (la historia eclesiástica de Denia la estudia en profundidad R. CHABÁS, ob. cit., vol. II, pp. 248 y ss.).

[411] Valga recordar las palabras del *Informe al Marqués de Denia de 1766*: “La iglesia parroquial bajo la invocación de Nuestra Señora de la Asunción es de fábrica nueva y decente en la que tiene su Excelencia Muy Ilustre el derecho de patronato, cuya fábrica se empezó en 19 de marzo de 1734, colocándose en el mismo día la primera piedra a nombre de V. E. por don Pedro Gaytán, su Gobernador político de que se reunió escritura pública y fue trasladado Nuestro Santísimo y celebrada la primera misa en 14 de agosto de 1756 a la parte del Evangelio. En el Presbiterio hay lugar decente para poner una tribuna propia de S. E. que se dispuso a costa de su Hacienda” (J. CALVO PUIG, *Documentos para la historia de Denia en el siglo XIX: descripciones, política y demografía*. Denia, 2006, pp. 7-8).

[412] Una de estas capillas, posiblemente la última del lado de la Epístola, era la capilla del Bautismo, en la que había un retablo del siglo XVI con diversas tablas que representaban a San Juan Bautista, el Bautismo de Cristo, la Creación de Eva y el Pecado Original, además de Santa Isabel y el Ecce Homo (M. GONZÁLEZ SIMANCAS, ob. cit., pp. 282-283).

[413] Esta Capilla de la Comunión, según Tormo, contenía un lienzo “acaso de *Orient*” de la Virgen del Carmen y las Almas, además de un retablo de hacia 1600 con “muchas tablas curiosas” y un lienzo de San Javier “fino pero no valiente, del promedio del siglo XVII” (E. TORMO MONZÓ, ob. cit., p. 284). De ese retablo también se apuntó que era del siglo XVI “pero se ve perfectamente que está formado por dos distintos de la misma época, si bien las pinturas de diferente procedimiento. El inferior con pinturas en tabla y ornamentación de relieves. El de arriba; pinturas en lienzo sobre tabla y ornamentación de relieves y pinturas. Uno y otro con hornacinas: el de abajo con la Virgen de pie y el Niño sobre su brazo izquierdo; el de arriba con Jesús Niño. De las dos esculturas en madera policromadas; esta última es peor que la otra” (M. GONZÁLEZ SIMANCAS, ob. cit., p. 283).



Planta de la iglesia de la Asunción. Denia.

El presbiterio, hasta la Guerra Civil, aparecía adornado por un retablo que cubría toda la pared, de 1770, con dos cuerpos y ático[414], pues lo que se contempla en la actualidad es un retablo neoclásico de mármol rojo[415]. El eje vertical del templo lo remarca la presencia de una cúpula sobre tambor, cuyas pechinas contienen pinturas al fresco de los Evangelistas y los Padres de la Iglesia, datadas en los años finales del siglo XVIII. Por otra parte, el alzado se ordena a base de pilastras estriadas de orden compuesto, con capiteles idénticos, estando sobre ellas un

---

[414] Este retablo antiguo, del cual se han visto rasgos de los últimos ecos de la fachada de la Catedral de Valencia por Conrad Rudolf, se conoce tanto por su diseño original como por fotografías anteriores al conflicto bélico iniciado en 1936. Incorporaba columnas estriadas de orden compuesto, disponiéndose las de los extremos de forma oblicua para dar la impresión de que el testero de la iglesia –plano– se curvaba. La hornacina principal estaba presidida por una imagen de la Virgen, custodiada de unos ángeles que fueron realizados por el escultor José Esteve Bonet, el cual tuvo más obra en el interior de este templo (VV. AA., *El llegat de l'esglèsia de Dènia*. Denia, 1991, pp. 11-12). Ya advirtió Tormo que el retablo mayor contenía imágenes de Esteve Bonet (E. TORMO MONZÓ, ob. cit., p. 284) si bien en su hornacina central se alojaba una "muy interesante imagen de la Virgen", de época medieval (su análisis puede verse en VV. AA., *El llegat*…, ob. cit., pp. 77-79. En la actualidad, se encuentra en el Museo Arqueológico Provincial de Alicante. Cfr. VV. AA., *Guía-catálogo del Museo Arqueológico de Alicante*. Alicante, 2007, p. 117). A esta imagen también aludió Figueras Pacheco, resaltando que era la única que sobresalía "entre todas las obras artísticas de la iglesia" (J. CALVO PUIG, ob. cit., p. 37). Sobre este retablo, dijo Simancas que era "barroco de buen gusto y no muy recargado de ornamentación toda ella de relieves dorados que entonan bien con los fondos blancos y grises de la pintura" (M. GONZÁLEZ SIMANCAS, ob. cit., p. 285), pues no debe olvidarse que el templo está pintado en tonos pastel verdes y azules.

[415] Ha sido definido como "pequeña joya neoclásica en mármoles de colores" (G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 146).

entablamento completo, con arquitrabe corrido, friso liso y cornisa, sobre la que se dispone un rebando que sustenta la bóveda de cañón con lunetos de la nave principal, mientras que las capillas laterales se cubren con cúpulas sin tambor ni linterna. El interior, con el coro a los pies y el órgano en la parte superior de la primera capilla del lado del Evangelio, presenta un acabado que puede situarse ya en las postrimerías del Barroco, pues no debe olvidarse que, aunque las obras se iniciaran en 1736, no sería hasta pasada la mitad de la centuria cuando se finalizaran, abrazando ya unos nuevos repertorios decorativos más serenos y clasicistas, lejos de los artificios barrocos y rococós, a base de grandes rocallas simétricas mezcladas con cabezas de querubines en las claves de los arcos y en los fajones.

La historia de la construcción aparece marcada, principalmente, por dos hitos: la Guerra de la Independencia contra Francia (1808-1812), cuando sufre importantes daños en arcos, bóvedas, capillas y, sobre todo, el campanario[416]. Y durante los años de la Guerra Civil española (1936-1939), momento en que, debido a los altercados propios de la contienda, se produjeron muchos desperfectos, que obligaron a restaurar el templo en 1939 y a reconstruir la Capilla de la Comunión, pues fue lo que más maltrecho quedó de tales fechas. Esta arquitectura popular, castiza, que sigue sin variar los modelos ya establecidos por la Contrarreforma, tendrá paralelismos con otros templos coetáneos, como los de Alcudia y Turís (ambos en la provincia de Valencia) y otros tantos de la provincia alicantina, como Santiago (Albatera) o la iglesia de Dolores, con una gran nave que confirma la funcionalidad e idoneidad para el culto de la Contrarreforma de esta tipología. La planta se completa con la sacristía en la zona de la cabecera y otras estancias de uso parroquial, como las salas de reunión y el archivo[417].

---

[416] Dice Madoz que "arruinada la mayor parte de esta iglesia por los franceses en 1813, fue reedificada en los años 1815 y 1816" (J. CALVO PUIG, *Documentos para la historia*…, ob. cit., p. 19), si bien no sería hasta 1841 cuando se levantase de nuevo el campanario "a expensas de todos los fieles de la parroquia".

[417] En la sacristía dijo Tormo que había una "cruz procesional, probable donación del famoso Lerma" del siglo XVII, muy interesante, además de un ostensorio del siglo XVIII y tres casullas "de bordados de imaginería, notables, de la segunda mitad del siglo XVI",



Interior de la iglesia de la Asunción. Denia.

Al exterior presenta volúmenes rotundos con una torre-campanario, de base cuadrada, marcada por pilastras acanaladas sin el cupulín que tendría primitivamente, y dos portadas, la principal y la de la Capilla de la Comunión. Ambas están dispuestas sobre una fachada rectilínea rematada por bolas y pináculos –un repertorio que no se deja de emplear en ningún momento en la arquitectura barroca alicantina–, con la portada-retablo mayor de un único cuerpo que se reduce al ingreso flanqueado por pilastras toscanas que sostienen un entablamento y una hornacina superior en el ático, en cuyo interior se aloja una imagen de la Virgen, titular del templo, sobre la cual se dispone un frontón circular. La segunda de las portadas, que también da a la plaza que se abre ante la fachada, es la de la Capilla de la Comunión y presenta una hornacina superior posiblemente anterior a la ejecución de esta iglesia, más bien hacia mediados del siglo XVI, en un lenguaje renacentista, quizá extraída de otra ubicación e instalada aquí.

---

como únicos elementos suntuarios resaltados. Por su parte, en el archivo se custodiaban varias imágenes, entre ellas una "interesantísima imagen de San Roque, probablemente compañera de la citada del altar mayor (por 1450?), un Niño Jesús, de José Esteve Bonet y grandes tablas, promedio del siglo XV, escuela de Reixach, de San Pedro" (E. TORMO MONZÓ, ob. cit., p. 284).



Exterior de la iglesia de la Asunción. Denia.

II.2b.15 La iglesia de San Juan Bautista (Monovar)

La parroquia tardorrenacentista de Monóvar, iniciada en 1577[418], entra en ruina a mediados del siglo XVIII, viéndose obligada dicha población a derribarla y a levantar una nueva, bajo los designios del obispo Gómez de Terán[419]. Concretamente, en 1749 se demuele la vieja fábrica y

[418] Se conoce, además, que en 1655 se terminó la primitiva capilla de la Virgen del Remedio, además de la fecha de conclusión de la fábrica anterior, el año 1635 (Cfr. F. MONTORO, "Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Apuntes y comentarios históricos de su construcción", *Revista de fiestas*. Monovar, 1995, s. p.).

[419] Se ha dicho que, por tales momentos, se vivía "un ambiente de renovación arquitectónica, auspiciado por Gómez de Terán" (J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, ob. cit., p. 152). Incluso, se ha puesto de manifiesto en alguna ocasión que fue deseo expreso de este obispo el derribo del antiguo templo, pues según consta en la Visita Pastoral del año 1749 "al ser como entre las ocho de la noche, estando su señoría en su cuarto de habitación, en las casas propias del actual rector, oyó un estruendo grande que ocasionó el haberse caído un pedazo de esquina de la iglesia". Ante tal incidente, Gómez de Terán mandó inspeccionar la obra y, vista la ruina que amenazaba, exhortó a la población de Monóvar a derruirla y, más tarde, levantar una nueva (C. PAYÀ i AMAT, "L'església de Sant Joan Baptista en la història de Monòver", *Revista de festes*. Monovar, 1995, pp. 43-49).

dos años más tarde se inician las obras de construcción del actual templo[420], acabándose las obras en 1755[421], con las trazas del arquitecto Vicente Insa[422], quien proyecta una gran nave única de tres tramos, capillas laterales entre los contrafuertes, presbiterio profundo sin girola y cúpula en el crucero. La típica planta de cruz latina se altera con la presencia de la Capilla de la Virgen del Remedio[423], que se abre en el crucero del lado del Evangelio, de planta cuadrada en la que se inscribe una cruz griega con cúpula sobre tambor y pechinas, y la capilla de San Miguel, neoclásica, ubicada detrás del Altar mayor, de planta rectangular cubierta con bóveda de cañón, igual que la espaciosa nave del templo[424]. Ciertamente, el resultado es una riqueza volumétrica traducida como una planta con forma de L.

La iglesia, como muchas otras, sufrió daños en los tiempos de la Guerra Civil, perdiéndose su retablo mayor, trazado por Francisco Mira y ejecutado por José Hernández y Antonio Caro *el Viejo*, que es conocido a través de descripciones y del testigo documental de su realización[425]. En la posguerra, se decoró nuevamente la pared del ábside con cuatro columnas gigantes, pareadas, que flanquean una hornacina central ocupada por una

---

[420] La mayoría de los autores coinciden en esa cronología, si bien Tormo dice que "la iglesia es de 1750" (E. TORMO MONZÓ, ob. cit., p. 259).

[421] De esa primitiva parroquia nada se sabe y los autores consultados apuntan que, mientras que la iglesia estuvo edificándose, se utilizó como lugar de culto la ermita de San Roque (Cfr, por ejemplo, P. MADOZ, *Diccionario Geográfico-estadístico e Histórico de España y sus provincias de Ultramar*, vol. XI. Madrid, 1850, p. 509).

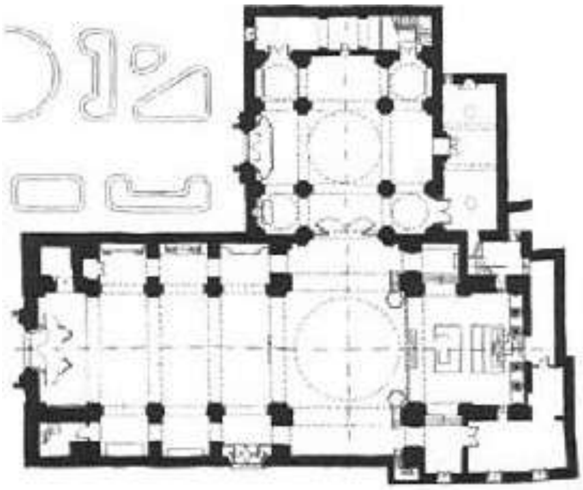
[422] Insa "está considerado el autor de los diseños para la iglesia y portada de la parroquial de San Juan Bautista de Monovar, obras que dieron comienzo el día 19 de abril de 1751 y se daban por concluidas el 24 de diciembre de 1755; se le atribuye la portada de la Capilla de la Virgen del Remedio en la misma iglesia, terminada dos años después que el resto de las obras. Puede considerarse una de las últimas realizaciones en estilo barroco dentro de la diócesis de Orihuela" (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., pp. 138-139).

[423] La historia de su construcción, en principio, iba a ir ligada al Duque de Híjar, pues se había comprometido a aportar los fondos necesarios para levantar la fábrica, si bien será el propio pueblo quien asuma esos gastos ante las desatenciones del Duque (M. E. BAUS POVEDA, "Breve historia de la construcción del templo de San Juan Bautista", *Revista de fiestas*. Monovar, 1996, pp. 31-34).

[424] Con todo, cabe reseñar que la ornamentación del presbiterio se debe a los años iniciales del siglo XIX, especialmente el retablo y el tabernáculo, obras a cargo del arquitecto Ramón Berenguer. En 1814 se doró el crucero y en 1815 se estaba realizando tanto el tabernáculo como el lienzo que representa a San Miguel para la capilla homónima, anexa a la Capilla de la Virgen del Remedio.

[425] El interesante proceso de este retablo lo analiza con detalle I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 64-66.

imagen de San Juan Bautista, y el tabernáculo de mármol rojo, de finales del siglo XVIII, con cuatro pares de columnas que sostienen una cúpula sobre cornisa mixtilínea[426]. En la parte superior del ábside, encima de un entablamento completo sostenido por esas columnas, un altorrelieve de gloria entre ángeles en cuyo centro se dispone el ojo divino.



Planta de la iglesia de San Juan Bautista. Monovar.

Junto a este antiguo retablo, se perdieron otras importantes obras de arte y elementos de su rico ajuar[427]. Con todo, el actual templo, sobrio y sencillo, viene a ser de las últimas realizaciones barrocas de la diócesis de Orihuela, pues contiene elementos de dicho estilo[428], sobre todo la misma concepción de la arquitectura, pero también tiene partes neoclásicas, fruto del dilatado tiempo de su construcción, ya que, cuando se finaliza el templo, comienzan a abrazarse los postulados clasicistas del último tercio del siglo XVIII. El alzado se articula mediante pilastras gigantes de orden corintio que soportan un entablamento sin ornamentación, sobre el que se instala una

[426] Ya lo apuntó Madoz al hablar del presbiterio, refiriéndose a él como "el tabernáculo de piedra jaspe sostenido por ocho columnas de la misma piedra" (P. MADOZ, ob. cit., vol XI, p. 509). Igualmente indicaba que el presbiterio estaba cerrado por "una verja de hierro" y en él también se hallaba "el coro, cuya sillería es de nogal con algunos embutidos de diferentes maderas".

[427] Tormo refrenda "una imagen de la Virgen de la Aurora, de Roque López; un San Jerónimo, estilo de Ribera; Buen Pastor, estilo de Orrente, en la sacristía" sin que hayan llegado hasta nuestros días (E. TORMO MONZÓ, ob. cit., p. 259).

[428] Uno de esos elementos es el órgano, ejecutado en 1758. Puede verse al respecto VV. AA., *Restauración del órgano. Iglesia Arciprestal de San Juan Bautista*. Monovar, 2000.

galería corrida con balaustrada, encima de la cual cabalga la bóveda de cañón de la nave central.



Fachada de la iglesia de San Juan Bautista. Monovar.

Por su parte, la Capilla de la Virgen del Remedio, como se decía en el lado del Evangelio a la altura del crucero, de planta cuadrada de cruz griega, fue levantada en 1760 y está cubierta por cúpula sobre tambor con

linterna[429], en cuyo testero se ubica un retablo diseñado en 1774 por Francisco Mira[430], de dos cuerpos y un curioso alzado, porque rompe con los esquemas planos gracias a la disposición sesgada de los órdenes respecto al muro de fondo. La hornacina central, cubierta por bóveda esquifada, alberga una imagen moderna de la Virgen de los Remedios[431]. Se accede a esta capilla a través de una reja labrada en 1741 por Juan Prats.

Al exterior, presenta dos portadas, la que está en la fachada principal y la de la Capilla de la Virgen del Remedio[432], además de una torre que debía tener su gemela pero que no se llegó más que a la altura de la fachada[433]. La portada principal, ejecutada en 1757[434], no quedó acabada y se articula con dos cuerpos separados por un entablamento corrido, o sea, el ingreso abarca el cuerpo inferior, entre pilastras cóncavas dispuestas diagonalmente y dos columnas corintias con el fuste inferior decorado, lo que produce una interesante sensación de movimiento. El segundo cuerpo, organizado en torno a una hornacina de medio punto, sigue las líneas del

[429] La cúpula es de estilo rococó, sobre pechinas, talladas por Francisco Mira en 1787 y en las cuales se disponen cuatro escenas relativas a la Virgen: su Presentación en el Templo, la Anunciación, la Purificación y la Asunción (F. MONTORO, "Las dos capillas de la iglesia", *Revista de fiestas*. Monovar, 1995, s. p.).

[430] Este retablo ha sido analizado en I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 166-168. Vidal atribuye su autoría a Francisco Mira y, aunque sólo se puede probar documentalmente que dicho escultor estuvo concluyendo en 1777 las obras, esta autora se inclina a fijar que este retablo es obra completa suya.

[431] Este retablo ha sido recientemente restaurado y su estudio se puede ver en G. MIRA GUTIÉRREZ, *Conservación y restauración del retablo academicista (ca. 1774) de la Virgen del Remedio de Monóvar*. Valencia, 2000, especialmente pp. 12 y ss.

[432] El culto a la Virgen del Remedio se ha puesto de relevancia en VV. AA., *Virgen del Remedio. Coronación canónica*. Monóvar, 2007.

[433] "De las dos torres previstas a los pies sólo hay construida una" (G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 206). Madoz señala que "aunque la iglesia tiene dos campanarios, uno de ellos sin concluir, la Torre del Reloj se halla separada del edificio en lo alto de una pequeña colina, que se eleva en medio de la población, se edificó en 1735, de mampostería, de figura cuadrada y ochenta palmos de elevación con una sola campana" (P. MADOZ, ob. cit., vol XI, p. 509).

[434] La fachada la propone I. VIDAL BERNABÉ, *La escultura monumental*…, ob. cit., pp. 125-157. Apunta que la portada principal "debió comenzarse en 1756, pues el 7 de abrul de 1757 se pagaron 240 libras y un sueldo a Vicente Inssa, maestro desconocido por ahora en la zona, autor de ella, según se desprende de la documentación. No obstante, y por causas que ignoramos, la portada no llegó a concluirse", basándose en los textos conservados en los archivos parroquiales, que dicen: "por el presente y de orden de los señores comisarios de la obra de la Iglesia…doscientas cuarenta libras y un sueldo…que ha pagado a diferentes, de cuenta de Vicente Inssa, maestro de dichas obras…y haber hecho la fachada de la misma", cuyo documento se firma el 7 de abril de 1757.

cuerpo bajo, adivinándose en él una decoración sobre el muro que no llegó a realizarse[435].

La portada exterior de la Capilla de la Virgen del Remedio, sigue el esquema de dos cuerpos, el inferior en torno al acceso, con pilastras y columnas corintias que sostienen un entablamento corrido y una cornisa que se curva hacia arriba para acoger en su interior un relieve que no se llegó a realizar. El segundo cuerpo, por su parte, alberga una hornacina entre estípites[436] y columnas, en cuyo interior se dispone una imagen en piedra de la Virgen del Remedio[437] dispuesta sobre una gloria tallada con formas redondeadas y una cartela que revela la fecha de su construcción *–A devoción de Isidoro Verdú y de Rita Brotóns. 1765*[438].

II.2b.16 La iglesia de la Virgen del Rosario (El Vergel)[439]

El año 1732 es el año propuesto por los historiadores como fecha de finalización de los trabajos de la obra del templo del Rosario[440], que vendría a sustituir a una fábrica anterior que quedó pequeña por el aumento progresivo y exponencial de la población[441]. Este nuevo edificio no sigue fielmente la tipología estandarizada tras el Concilio de Trento y los textos de

---

[435] A ello se refiere Madoz cuando dice que, encima de la cornisa, "hay un nicho desocupado" (P. MADOZ, ob. cit., vol XI, p. 509).

[436] Con respecto a este soporte arquitectónico, puede decirse que "la fortuna del estípite en tierras alicantinas fue amplia, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo, como pone de relieve la fachada de la Capilla de la Virgen del Remedio en la iglesia parroquial de Monóvar (ca. 1765)" (J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*, ob. cit., p. 154).

[437] De ella dijo Madoz que era "de piedra regularmente trabajada" (P. MADOZ, ob. cit., vol XI, p. 509).

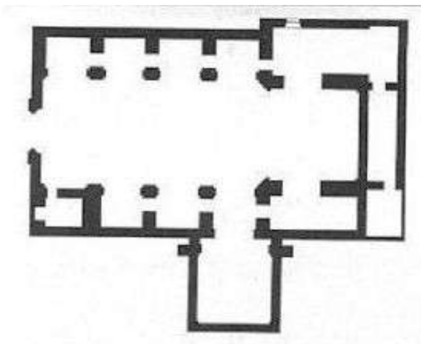
[438] Ello viene explicitado en I. VIDAL BERNABÉ, *La escultura monumental…*, ob. cit., pp. 145-146.

[439] Después de la reestructuración de las diócesis españolas a mitad del siglo XX, la localidad de El Vergel pertenece a la archidiócesis de Valencia, si bien en origen estuvo integrada dentro del obispado de Orihuela, motivo por el cual se incluye su templo en este presente trabajo.

[440] Dice González Simancas que el templo es del "año 1732, inscripción en la puerta de dintel y hornacina con la Virgen de madera" (M. GONZÁLEZ-SIMANCAS, ob. cit., p. 300).

[441] Ello se ratifica en G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura…*, ob. cit., p. 277.

Borromeo y Aliaga, o sea, planta de nave única con cuatro capillas a cada lado, aunque carece de crucero y el presbiterio, de planta cuadrada y menor anchura que la nave, se incorpora como un volumen cúbico al fondo de la perspectiva, por lo que queda a caballo entre las propuestas tridentinas de nave única y las tradiciones de su comarca, como ocurre en la iglesia de Ondara. En el presbiterio aparece un retablo monumental realizado en la posguerra coronado por un gran lienzo que representa a San Cristóbal, que vendría a ocupar el sitio de una pieza anterior destruida en 1936. No presenta Capilla de la Comunión y una de las capillas, la más próxima a los pies por el lado de la Epístola, está ocupada por la única torre-campanario, cuyo remate, una solución empleada en la arquitectura valenciana de la segunda mitad del siglo XVIII, repite la práctica de vaciar los contrafuertes y girarlos 45º.



Planta de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario. El Vergel.

II.2b.17 La iglesia de San Miguel Arcángel (Gata de Gorgos)[442]

En 1657, el conde de Alcudia hereda el señorío de Gata de Gorgos y una de las cosas que realizó para el pueblo, entre 1660 y 1680[443], fue la iglesia, que sustituía a una anterior[444]. Se elegía para ella asimismo la planta

---

[442] A pesar de pertenecer en la actualidad al arzobispado de Valencia, en origen lo era del oriolano, motivo por el cual se estudia en este texto.
[443] Estas fechas las propone J. SANCHIS y SIVERA, *Nomenclátor geográfico-eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia*. Valencia, 1922, pp. 242-243.
[444] Esa primitiva iglesia, que a su vez se levantaba en el solar donde se había erigido en el siglo X la mezquita musulmana, era "demasiado pequeña y sencilla para el gusto del señor, con unas medidas similares a la ermita, por lo que la mejora fue sustancial" (R. JORDÁ, A.

de cruz latina, con una gran nave espaciosa de tres tramos con capillas laterales entre contrafuertes, si bien sufriría muchas modificaciones[445] con el transcurso del tiempo y la acción de sus diferentes responsables[446]. Junto al presbiterio, sin crucero y cubierto por bóveda vaída, se levanta la Capilla de la Comunión, del siglo XIX. La ornamentación del interior se basa en repertorios clasicistas, con empleo de dos órdenes, el gigante de pilastras corintias sobre las que cabalga el entablamento de la nave y la gran bóveda de cañón sobre fajones y lunetos, y el toscano, entre los arcos de medio punto de acceso a las capillas laterales.

SOLER y R. YAGO, *Gata de Gorgos. Geografía, historia y patrimonio*. Gata de Gorgos, 2006, p. 176).

[445] Por citar algunas reformas posteriores, en 1884 se construyó el coro a los pies, se derrocaron viejos altares, se construyó la Capilla de la Comunión y se amplió la sacristía. En 1895 se restauró todo el interior y se renovaron sus pinturas con ornamentación de tipo neoclásico.

En 1911 se cambia el pavimento y en 1912 se adquiere un órgano para el coro, gracias a la donación de Teresa Costa y aportaciones de varios vecinos. Entre 1920 y 1925, el sacerdote Andrés Escrivá promovió una restauración general del templo. En 1929 se levantaban dos altares en el crucero, dedicados a la Inmaculada y al Sagrado Corazón de Jesús. Durante la guerra se destruyó todo el patrimonio mueble y a partir de 1945 se comenzó su restauración, acabando en 1962 (R. JORDÁ, A. SOLER y R. YAGO, ob. cit., pp. 160 y ss.).

[446] Por ello, quizá, resulte interesante conocer el aspecto general de la iglesia a finales del siglo XIX, que fue descrito por *Lo Rat Penat*, en *Las Provincias*, y quedó registrado así: "La fachada de la iglesia y el campanario son también de sillería. La torre es algo baja y no tiene remate. El interior del templo está muy renovado y ofrece poco de notable. En el altar Mayor se venera a San Miguel como titular. En los dos altares del crucero hay imágenes bastante buenas. En la parte de la epístola (derecha) un crucifijo que nos pareció del siglo XVI o comienzos del XVII. En la parte del evangelio (izquierda), una Virgen del Rosario muy gallarda, nos dijeron que era obra de Esteve. Encima de la pila bautismal hay un antiguo retablo con pinturas de los santos Juanes, y en la parte alta el padre Eterno, rodeado de los profetas. Olvidaba decir que el salvador del sagrario en el altar mayor es una buena imitación del estilo de Juanes, hecha por el pintor D. Jaime González".



Interior de la iglesia de San Miguel Arcángel. Gata de Gorgos.

Un exterior austero, difícil de clasificar entre barroco y neoclásico debido a las diferentes modificaciones que ha sufrido el templo, se limita ornamentalmente a la portada, enmarcando el ingreso entre pilastras acanaladas corintias que soportan un cuerpo superior configurado como una hornacina en cuyo interior se dispone una imagen moderna del santo titular; y la torre-campanario, del siglo XX. Ambos elementos quizá destaquen aún más porque dejan vista la piedra de la fábrica, mientras que el resto de muros están enlucidos de blanco.



Exterior de la iglesia de San Miguel Arcángel. Gata de Gorgos.

II.2b.18 La iglesia de San Bartolomé (Finestrat)

Dice Pascual Madoz[447] que la iglesia de San Bartolomé, patrón de Finestrat, emplazada en la parte alta de la localidad, se bendijo en 1751, debiendo considerar, pues, que las obras comenzaron a mediados del siglo XVII[448]. El resultado es un templo de nave única con capillas entre contrafuertes, crucero con cúpula sobre pechinas. La nave, como es usual, se cubre con bóveda de cañón mientras que las capillas laterales, siguiendo ya modelos preestablecidos y consagrados, lo hacen con bóvedas vaídas, con un interior que combina el barroco y los primeros compases de un incipiente clasicismo, jerarquizado por la presencia de las pilastras gigantes de orden corintio en la nave y las toscanas para la separación de las capillas, en las jambas que soportan los arcos de medio punto que sirven de acceso a las mismas. Su fachada es lisa y austera y en ella conviven, asimismo, las concepciones barrocas y neoclásicas propias de ese momento de transición.

---

[447] "La iglesia parroquial de San Bartolomé, de segundo ascenso, servida por un cura de provisión ordinaria y un beneficiado, cuyo edificio no ofrece nada de notable, fue bendecido en 24 de agosto de 1751" (http://www.diccionariomadoz.org/historia-Finestrat-1-64230.html consultada el 17 de marzo de 2013).

[448] "Su construcción debió comenzar a mediados del siglo XVII, a tenor de las cerámicas recuperadas en la cripta de la iglesia, fechables en torno a esa centuria" (G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 186).



Exterior de la iglesia de San Bartolomé. Finestrat.

II.2b.19 La iglesia de San Bartolomé (Campo de Mirra)

Situada sobre un montículo, la iglesia de Campo de Mirra tiene planta de cruz latina inscrita en un rectángulo, con una nave de tres tramos cubierta por bóveda de cañón con lunetos ciegos y arcos fajones, con capillas laterales cubiertas por bóvedas vaídas, además de crucero con cúpula sobre tambor y pechina, siguiendo la tipología de la arquitectura religiosa de la Contrarreforma, decorada con estucos y frescos sobre escayola en la cúpula, el presbiterio, las pechinas y el coro, que se sitúa a los pies como era ya costumbre. La nave va marcada rítmicamente por pilastras clásicas corintias, pudiéndose destacar del interior de la iglesia los dos altares del crucero, con columnas salomónicas de la década de 1710, el pavimento original a base de baldosas cerámicas, y las dimensiones de la cúpula sobre tambor, lo que al exterior se traduce en unos volúmenes de gran tamaño, quizá demasiados para una población tan pequeña, pues con mucho resulta el punto más alto, cubierto de tejas blancas y azules. Toda la fábrica es de mampostería vista al exterior con sillares en el zócalo y en las esquinas[449].

[449] La última restauración se puede ver en R. BELDA DÍEZ, R. FRANCÉS BERBEGAL y J. M. FRANCÉS CAMÚS, *La iglesia de San Bartolomé de Campo de Mirra*. Campo de Mirra, 2000.



Exterior de la iglesia de San Bartolomé. Campo de Mirra.

II.2b.20 La iglesia de la Natividad de María (Alcalalí)[450]

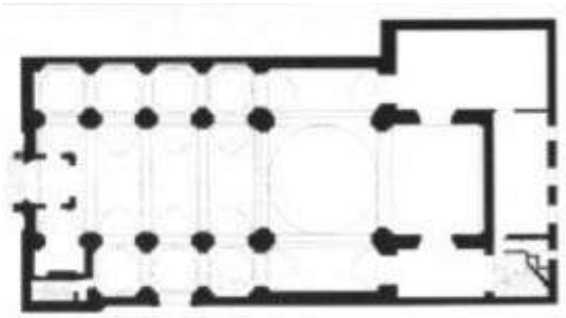
En 1577 se erige la nueva iglesia de la localidad de Alcalalí, en la comarca de la Marina Alta, bajo los auspicios del magnánimo patriarca San Juan de Ribera, si bien ese templo entrará pronto en reparaciones y modificaciones, especialmente las habidas en 1582[451]. Finalmente, y dada la precariedad de la fábrica, se decide levantar un nuevo edificio en 1768, de nave única de dos tramos de capillas entre contrafuertes y coro a los pies.

II.2b.21 La iglesia de Nuestra Señora de los Dolores (Dolores)

La localidad de Dolores es una de las tres villas que fundó el obispo de Murcia, el cardenal Belluga, en el siglo XVIII, dotándolas

[450] Anexo a la iglesia está el Museo Parroquial, con algunas pinturas y esculturas de interés que no fueron destruidas en la Guerra Civil española.
[451] Los datos están extraídos de G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 5.

convenientemente de una iglesia[452]. En el caso de Dolores, existía una ermita bajo la advocación de Nuestra Señora de los Dolores, que sería erigida el 4 de abril de 1735 en iglesia parroquial y, más tarde, se ordenaría la erección de una nueva fábrica, poniéndose la primera piedra el 16 de agosto de 1737 "con magnífico acompañamiento de música, dulzainas, fuegos artificiales y vivas". En 1752 se bendeciría la primera fase de las obras mientras que el resto se concluirían posteriormente y se consagraría la iglesia el 7 de diciembre de 1774[453]. El lugar que se pensó para su ubicación no fue para nada fruto del azar, pues la iglesia exenta se erige como el epicentro del núcleo urbano y como generadora de tres plazas representativas: la religiosa, la institucional con el Ayuntamiento y la social con el mercado.



Planta de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores. Dolores.

[452] Lo señalan Simancas ("la iglesia moderna, fundada por Belluga", M. GONZÁLEZ SIMANCAS, ob. cit., p. 215), Tormo ("es la principal de las tres poblaciones (las otras, San Fulgencio y San Felipe Neri) creadas por el obispo de Murcia, el cardenal Belluga, desecando terrenos pantanosos, insalubres y ordenando el cultivo, a base de enfiteusis en curiosa administración, para beneficiar, con las rentas en Murcia, ciertas instituciones benéficas llamadas las "Pías Fundaciones". La creación de este pueblo comenzó por los años 1732-42. En la iglesia parroquial de entonces, es de Salzillo el notable grupo de la Virgen de los Dolores, patrona. Y además se atribuyen a Salzillo un notable San Pascual y un San Antonio; el San Pascual, y además Santa Teresa y San Joaquín, son de Roque López", E. TORMO MONZÓ, ob. cit., p. 288). Asimismo, se ha dicho que "el cardenal Belluga en esta diócesis (Orihuela) y en la de Cartagena, ha proyectado y llevado a cabo unas grandes y útiles obras con la anuencia de Su Majestad el Rey de España" (J. SÁEZ CALVO, *San Felipe Neri. Real Villa de las Pías Fundaciones del Cardenal Belluga*. Alicante, 2002, p. 232). Puede ampliarse todo ello en M. Á. CASTILLO OREJA, "Colonización y nuevas poblaciones en la Vega Baja del Segura, en VV. AA., *Luis Belluga y Moncada. La dignidad de la púrpura*. Murcia, 2006, pp. 125 y ss.

[453] Los datos están extraídos de G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 151. Debe decirse, no obstante, que se han encontrado otras referencias en medios digitales que, sin citar la fuente original, aluden a los archivos parroquiales, que corroboran tales cronologías propuestas.



Interior de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores. Dolores.

Sigue la estela de los modelos típicos de la Contrarreforma, si bien introduce algunas modificaciones que llevan a reelaborar el plan arquitectónico, como sucedía en la iglesia de la Asunción (Denia), pues las capillas laterales, que flanquean una nave central espaciosa cubierta por bóveda de cañón con fajones y lunetos, se vuelven más permeables y se cubren con una cúpula semiesférica con linterna, generándose una notable iluminación y una insinuación de espacio basilical al nivel del ojo humano. No obstante ello, imita en lo general el plan de cruz latina con nave única, capillas entre contrafuertes y crucero coronado por cúpula. El presbiterio aparece bellamente adornado por un retablo del siglo XVIII en madera en cuya hornacina central se abre un camarín para alojar el grupo escultórico de la Virgen de los Dolores, obra de Francisco Salzillo que regaló personalmente el cardenal Belluga.



Exterior de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores. Dolores.

Al exterior, la decoración se circunscribe a las fachadas, con dos portadas, una lateral y la principal, que da a la plaza, flanqueada por una torre de base cuadrada. La portada principal[454] es de un solo cuerpo, organizado alrededor del ingreso, entre columnas sobre un alto basamento y pilastras de fuste cajeado que sostienen un entablamento corrido, cuya única decoración la constituye el escudo o emblema de la Virgen Dolorosa –un corazón atravesado por una espada– entre rocallas. Rematan superiormente el conjunto un par de pirámides con bolas sobre el eje de las columnas mientras que lateralmente lo hace una ornamentación de rocallas perfectamente labradas que unen el basamento con la cornisa, inscribiéndose toda la portada dentro de un arco apuntado.

II.2b.22 La iglesia de los Santos Juanes (Catral)

Los orígenes de la iglesia de Catral podrían remontarse perfectamente a épocas visigodas por ser esa zona de Tudmir dominio del conde visigodo Teodomiro, afincado en la ciudad de Orihuela. Más tarde

[454] No se ha podido asegurar su fecha de ejecución, si bien Vidal, siguiendo los textos de otros autores que hablan del origen de la iglesia y de las fechas de conclusión y consagración, propone el año de 1742 como fin de las obras (I. VIDAL BERNABÉ, *La escultura monumental*…, ob. cit., p. 118).

pasó a ser mezquita durante la ocupación musulmana hasta la Reconquista, en que Jaime I la consagra al culto cristiano el 23 de junio de 1265 bajo la advocación de San Juan Bautista, aprovechándose inicialmente el edificio musulmán hasta 1299, en que se derriba y se levanta un primer templo cristiano de arcos diafragma, techumbre de madera a doble vertiente y de una única nave, sufragándose los gastos gracias a las generosas aportaciones de los Alemán, señores del lugar de Catral. Hacia 1572 se emprenden una serie de reformas por el alarife oriolano Juan Roig en la cabecera y se añade el crucero, si bien tales modificaciones no acabarán en los años sucesivos y en pleno siglo XVIII se advierte la ruina de la construcción, por lo que se decide hacia 1760 derruir la fábrica y erigir una nueva, a caballo entre el Barroco y el Neoclasicismo del último tercio de dicho siglo, con un ambicioso plan constructivo y estructural al frente del cual estaría el alarife crevillentino Miguel Francia[455].

Se mantuvo la tipología de nave única con capillas entre contrafuertes, con los contrafuertes horadados creando pseudonaves laterales y una planta basilical insinuada. La nave se cubre con una bóveda de cañón con arcos formeros y lunetos, mientras que las capillas lo hacen mediante bóvedas vaídas. La planta de cruz latina –nave central y nave de crucero con cúpula de planta elíptica sobre pechinas y tambor con ventanas– se complica al introducir tres capillas anexas: la capilla de la Virgen del Pilar (que vendría a ocupar el espacio de la antigua sacristía), con cúpula de planta circular con óculos, la del Santo Cristo y la Capilla de la Comunión, de planta octogonal cubierta por bóveda de arista muy rebajada y cerrada por una reja de hierro forjado del siglo XVI. En el presbiterio había, hasta la época de la Guerra civil, un retablo de finales del siglo XVII obra de Antonio Caro Bernabeu[456]. La decoración del interior del templo, muy

[455] Los datos aportados son una síntesis de M. SIERRAS ALONSO, *Iglesia de los Santos Juanes y notas sobre la historia de Catral*. Catral, 1994.

[456] Este retablo sólo es conocido a través de las fuentes documentales sin que pueda ofrecerse ninguna descripción porque no ha llegado vestigio alguno ni fotografías (Cfr. I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 105-106).m

contenida, se circunscribe a los dorados de los capiteles de la nave y altar mayor, y algunos paños policromados de forma puntual.



Exterior de la iglesia de los Santos Juanes. Catral.

Al exterior, resulta esta iglesia de entrada por su emplazamiento en la confluencia de varias calles, lo que se traduce en una volumetría diversa con una torre casi exenta, fuera del eje axial de la iglesia, con una decoración rococó muy serena, y un doble acceso en la fachada principal, con dos portadas, la mayor y la de la Capilla de la Comunión, dentro de una composición clásica pero a escala diferente.

II.2b.23 La iglesia de Nuestra Señora del Rosario (Rafal)

La iglesia de Rafal comenzó a construirse por orden del I Marqués de Rafal en 1639, el mismo que había sufragado previamente la erección de la iglesia de Benferri en 1622[457], motivo por el cual se dispuso en la portada

[457] Para la iglesia de Benferri se decidió la advocación de San Jerónimo por ser, precisamente, el nombre del I Marqués de Rafal, Jerónimo de Rocamora y Thomás,

el escudo de armas de la Casa de Rafal (Rocamora y García de Lasa). En 1640 finalizó la primera fase de construcción, que contemplaba la zona del presbiterio únicamente, con el altar mayor, el crucero y una pequeña torre con una sola campana, que fue derribada tras sufrir serios desperfectos en el terremoto de 1829. En el ábside se colocó un retablo en cuya hornacina central, a expensas del Marqués, se trasladó la imagen de la patrona, la Virgen del Rosario, que estaba presidiendo la ermita de la Puebla de Rocamora. Hacia 1700 se terminaron las obras si bien ya no se tienen noticias de este templo hasta 1775, en que la Marquesa de Rafal encargó tres lienzos a pintores italianos que trabajaban en la corte de Carlos III, con los temas del Purgatorio, la Virgen de la Leche y el Martirio de Santa Águeda, que aún se conservan. A causa del terremoto de 1829 se derribó la torre y se decidió ampliar la iglesia, ensanchando la nave central y construyendo nuevamente la cúpula, las bóvedas y la sacristía, que quedaron muy maltrechas a causa del seísmo, y un nuevo campanario.

II.2b.24 La iglesia de El Salvador (Muchamiel)

En el año 1513, como se indicaba en el epígrafe anterior, se erige la iglesia de Muchamiel, si bien nada se conservará de aquella primitiva fábrica más que la torre-campanario. Hacia los años centrales del siglo XVIII se erige una nueva construcción, siguiendo la tipología empleada por el anterior templo y las pautas de la arquitectura de la Contrarreforma, es decir, nave única de tres tramos, cubierta por bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos que iluminan el interior, con capillas entre los contrafuertes, horadados sugiriendo unas naves laterales solamente intuidas, cubiertas mediante bóvedas vaídas, según era lo usual. El orden de la nave lo marcan las pilastras jónicas que soportan un entablamento y una galería corrida, una solución típica del siglo XVIII y que se repite en muchos

---

nombrado Marqués por Felipe IV (M. LOUIS CERECEDA, Y. SPAIRANI BERRIO y R. PRADO GOVEA, “Restauración de la iglesia de San Jerónimo. Benferri (Alicante)”, en VV. AA, *Actas del IX Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio arquitectónico y edificación*. Sevilla, 2008, pp. 479-484).

templos de la zona. Todo el interior está enlucido de blanco[458] y la ornamentación se ciñe a los medallones y las molduras de escayola, a las pechinas con los Evangelistas de la cúpula ciega achatada del crucero (que al exterior se traduce con una forma piramidal) y a la bóveda casetonada del presbiterio, adornado por un retablo clasicista a manera de arco de triunfo con dos pares de columnas corintias que sostienen un entablamento sobre el cual se dispone un ático con frontón, en cuyo interior aparece sobre una gloria la paloma del Espíritu Santo. La zona baja del retablo está ocupada por un tabernáculo asimismo clasicista.

La planta de cruz latina se ve ligeramente alterada por la presencia, en el brazo derecho del crucero, de la capilla de la Virgen del Loreto, patrona de la localidad y epicentro de todo el culto en Muchamiel[459], pues tanto esta como la anterior fábrica fueron erigidas en torno a esta devoción. Se erigió en 1627[460] y presenta planta cuadrada en la que se inscribe una cruz griega con cúpula elíptica pintada de azul celeste y cupulín. Esta capilla contiene un retablo de finales del siglo XVII, lo que está indicando la originalidad de este espacio, con columnas salomónicas en esviraje, en cuyos fustes se enredan carnosos racimos de uvas y angelitos, flanqueadas por estípites, sucediendo lo mismo en el ático. La hornacina central alberga un icono de la Virgen de Loreto, con un marco de plata obra de Francisco Soria y Miguel de Vera[461].

---

[458] "El blanco había sido el color litúrgico oficial para las festividades dedicadas a Cristo desde el siglo XIII, un color apropiado y plausible para el interior de los templos" (E. E. ROSENTHAL, ob. cit., p. 174).

[459] La Virgen de Loreto es una devoción tradicional de Muchamiel. Al respecto puede verse M. CLIMENT BERENGUER, *450 aniversario del milagro de la lágrima. Crónica de una efemérides*. Muchamiel, 1995, especialmente pp. 173 y ss.

[460] Bevià y Varela indican que "en 1620 se acabó la capilla de la Virgen del Loreto de la iglesia de Mutxamel", posiblemente del mismo autor que la capilla de la Inmaculada de la iglesia de Santa María (Alicante) y que la capilla mayor de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles (Alicante) (Cfr. M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante: ciudad y…*, ob. cit., p. 49).

[461] "Es la única obra conservada en la que sabemos que trabajaron todos juntos [Soria, Vera, Hércules Gargano y fray Miguel Ximeno de Vera] y que les causó alguna discrepancia, pues aunque se realizó en 1592, todavía en 1599 aparecen documentos con acuerdos sobre el reparto de las cantidades cobradas por la pieza", siendo sin duda "una de las principales obras –si no la principal– de los talleres de platería oriolanos del siglo XVI" (J. SÁNCHEZ PORTAS, "La platería de la Gobernación de Orihuela en los siglos XV y



Exterior de la iglesia de la Transfiguración. Muchamiel.

Al exterior tiene dos portadas, una lateral sin concesiones ornamentales, y la que presenta la fachada principal, una portada-retablo sin concluir, fechada hacia 1750 [462]y organizada en torno al acceso con un cuerpo y un ático separados por un entablamento corrido. El ingreso se enmarca por dos columnas con el primer tercio anillado y capitel compuesto sin labrar, igual que las pilastras del exterior, de fuste cajeado. El ático, por

XVI", en VV. AA., *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, 1991, pp. 115-134). Este cuadro está recubierto con plata y bronce, con multitud de símbolos decorativos, como el Ave Fénix, los cuatro Evangelistas o la Transfiguración. Otros autores han insinuado que Hércules Gargano, "el más importante orfebre renacentista de la zona" y su suegro, Miguel de Vera, fueron los autores de este relicario, que terminaría Francisco Soria en 1592 (R. NAVARRO MALLEBRERA e I. VIDAL BERNABÉ, "Arte", en A. MESTRE SANCHÍS (dir.), *Historia de la provincia de Alicante*, t. IV. Murcia, 1985, pp. 444-445).

[462] Esta fecha la apunta I. Vidal aunque señala que "en la escasa documentación conservada no hemos podido hallar ninguna referencia" haciéndose imposible "la determinación de su autor" (I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental*…, ob. cit., pp. 127-128).

su parte, se compone de una hornacina con arco de medio punto flanqueada por dos falsos estípites sin terminar, con dos columnas de fuste liso y capitel compuesto.

II.2b.25 La iglesia de Nuestra Señora de las Nieves (Monforte del Cid)[463]

Hacia 1710, el maestro José Terol es el encargado de derribar los cuerpos de la nave existente y levantar una nueva fábrica que viniera a sustituir a la construcción anterior, de época medieval, en lo alto de la cima que ocupa la villa de Monforte del Cid[464]. Se edifica el cuerpo de la nave y la portada principal dentro de un lenguaje barroco desornamentado[465], sin que pueda aportarse el nombre del autor de las trazas[466]. La torre-campanario pertenecía a la fábrica del siglo XVI[467]. De inicios del siglo

[463] Como anécdota únicamente añadir que el patrimonio de esta iglesia parroquial se ha visto muy mermado a lo largo del tiempo, especialmente por dos acontecimientos: un robo producido en 1900 en el que se llevaron "las más valiosas alhajas de oro y plata, y en particular una custodia de mucho valor y las joyas que llevaba puestas la Purísima" (P. LIMIÑANA LÓPEZ, *Pretérito y presente de nuestra villa: Monforte del Cid*. Monforte del Cid, 1983, p. 50) y los expolios padecidos en los momentos previos a la Guerra Civil, pues fue incautada una buena parte de su patrimonio, el cual no volvió a ser restituido (M. Á. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *La Purísima: 260 aniversario. De los Moros y Cristianos a la Guerra Civil*. Monforte del Cid, 1989, s. p.).

[464] Esta iglesia medieval, levantada a inicios del siglo XVI, suponía la continuación de las instalaciones del castillo, conociéndose este primer templo bajo la advocación de Santa María del Castillo (M. Á. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *El Castillo, la Morería y la vida cotidiana en Monforte (1450-1600)*. Monforte del Cid, 1991, s. p.). El castillo y la iglesia compartieron, hasta inicios del siglo XVIII, el espacio correspondiente al Patio de Armas, hasta que la construcción defensiva se derribara entre 1680 y 1720. Con todo, se conoce el primer inventario, fechado en 1568, llevado a cabo durante la Visita Pastoral del obispo Gregorio Gallo, que refrenda el ajuar que tenía la iglesia en dicho momento.

[465] Se ha dicho que esta obra de José Terol está "en la línea del Ayuntamiento alicantino" por "su vinculación al estilo mantenido por Fauquet" (R. NAVARRO MALLEBRERA e I. VIDAL BERNABÉ, "Arte", ob. cit., pp. 457-458).

[466] José Terol, *el Mayor*, maestro cantero de profesión, "entre 1710 y 1712 fue director de la remodelación de la iglesia parroquial de Monforte del Cid, donde posiblemente realizó la portada de los pies" (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 256).

[467] Fue levantada entre 1500 y 1510 y "presenta el aspecto de una torre de castillo, pero lo cierto es que se trata de un campanario fortificado" (M. Á. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *El Castillo, la Morería*…, ob. cit., s. p.). Este campanario es una torre tardo-gótica de sillería, de planta cuadrada y alzado cúbico que constituye el único resto arquitectónico que se conserva del castillo, presentando paralelismos con las torres de Santa María (Alicante), la catedral de Orihuela, El Salvador (Muchamiel), etc., todas de la misma época. A mediados

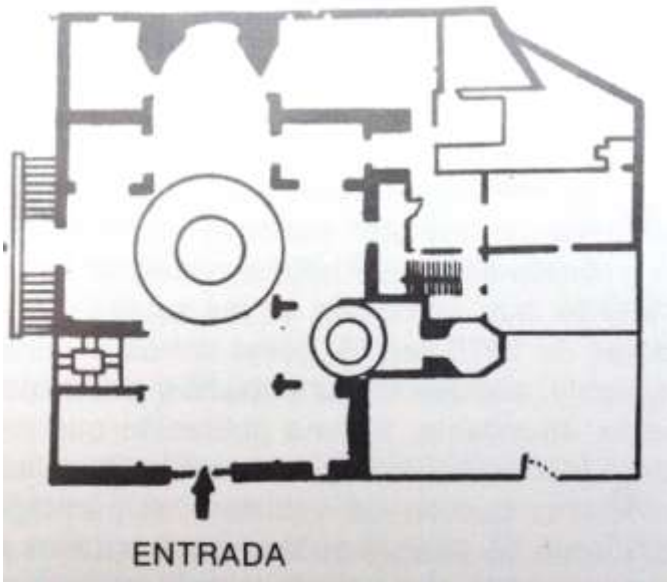
XVIII, bajo el episcopado de Juan Elías Gómez de Terán[468], sería esa gran nave única de tres tramos con capillas entre los contrafuertes[469], a las cuales se accede desde la nave por unos arcos de medio punto, con las cubiertas típicas hasta ese momento –para la nave, bóveda de cañón con lunetos y arcos fajones, y para las capillas laterales, bóvedas vaídas–, destacando la presencia de un púlpito, pues este templo, aunque algunos elementos de su ornamentación y arquitectura sean posteriores y dentro de una gramática neoclásica, puede decirse que en su concepción es plenamente contrarreformista. Tiene un crucero de brazos cortos, lo que define una planta rectangular y solamente se insinúan el travesaño perpendicular de la cruz latina inscrita en ella, con cúpula con tambor circular sobre pechinas, en las que se instalan, manteniendo la costumbre, esculturas en altorrelieve casi corpóreas de los cuatro Evangelistas, en medio de una abigarrada decoración de rocallas. Una cornisa mixtilínea separa el tambor de la cúpula, la cual tiene ocho nervios que se apoyan en ménsulas y culminan en un florón dorado.

---

del siglo XIX se le añadiría el cuerpo superior (J. A. ESTEVE MIRALLES, "Algunas notas y curiosidades monfortinas", *Revista de Moros y Cristianos*. Monforte del Cid, 2005, s. p.).

[468] Este obispo fue especialmente afecto a Monforte del Cid, sintiendo una devoción singular tal y como deja patente en su testamento (J. Á. MACIÁ PÉREZ, "El testamento del obispo Gómez de Terán, joya de nuestra iglesia parroquial", *Revista de Moros y Cristianos*. Monforte del Cid, 2012, p. 72), en el que desea "dejar lengua, corazón y entrañas en una urna en Monforte", conservándose tales restos en la Capilla de la Purísima (V. MARTÍNEZ MORELLÁ, "Noticias históricas de la villa de Monforte", *Revista de Moros y Cristianos*. Monforte del Cid, 1974, s. p.). Por ello no extraña que este obispo eligiera a Monforte como sede de su obispado durante la mayor parte del año y que luego fuera especialmente generoso, sobre todo con la construcción de su propio palacio episcopal y con la donación de numerosos bienes suntuarios, destacándose la cruz procesional.

[469] En principio, la orientación del templo era distinta, pues su primitiva fachada de los pies en las modificaciones del siglo XVIII pasó a ser fachada lateral, cambiándose, por tanto, el lugar del altar.



Planta de la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. Monforte del Cid.

Las pilastras toscanas gigantes de la nave marcan los tramos, que tendrán su continuidad en la bóveda de cañón con los arcos formeros, y sostienen un entablamento corrido, de igual forma que en las jambas de los arcos de ingreso a las capillas. Como muchas otras iglesias de esta época, tiene el coro en alto a los pies y contiene algunos retablos barrocos de orden único y monumental, con ornamentación contenida.

En el lado de la Epístola, destaca la capilla de la Inmaculada Concepción, levantada en 1729[470], cubierta por cúpula –el resto lo hace por bóvedas vaídas y la nave mediante bóveda de cañón– sobre pechinas también con los Evangelistas tallados y abigarrada decoración de rocallas. Preside este espacio un retablo de cuerpo único[471], recientemente

[470] "El patronato de la Purísima fue concedido a Monforte del Cid por el obispo de Orihuela en 1729. Por este motivo se construyó un altar que albergara a la Purísima, en ese mismo año, dicho altar fue pagado por el obispado pero el propio obispo mandó que Monforte colaborara en el gasto, por lo que el Ayuntamiento de la antigua Universidad de Monforte grabó su escudo de armas en la entrada de dicho altar" (M. Á. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *La Purísima: 260 aniversario. De los Moros y Cristianos a la Guerra Civil*. Monforte del Cid, 1989, s. p.). Otros autores señalan que fue en 1739 cuando se levantó el retablo con camarín (A. de S. FERRI CHULIO, *Escultura patronal alicantina destruida en 1936*. Valencia, 2000, pp. 154-155).

[471] El retablo fue dorado por el oriolano José Moñino, a quien se contrata en 1754 "para el adorno y dorar el camarín de la capilla en que se venera en a citada parroquial iglesia la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Concepción", percibiendo 675 libras por dicho trabajo. Los capítulos expresan que "el oro debe ser de Madrid del más subido color" y

restaurado[472], con una hornacina flanqueada por columnas de capitel compuesto con el tercio inferior decorado y el resto acanalado, y pilastras de fuste ornamentado. La hornacina se abre con un camarín de intradós acasetonado que aloja la imagen de la Purísima. Encima del nicho se dispone la gloria del remate, una alegoría de las Tablas de la Ley, un cáliz y dos cabezas de ángeles, que se coronan por un frontón semicircular que sostiene el anagrama de María inscrito en un medallón circular.



La capilla del Bautismo, la tercera del lado de la Epístola, presenta una bóveda de crucería, elemento discordante en esta arquitectura, sostenida por ménsulas en los ángulos de las esquinas de dicha capilla.

debía concluirse la obra en el plazo de un año (J. A. RAMOS VIDAL, "Acerca de los trabajos de doración de la capilla de la Purísima en Monforte durante el siglo XVIII", *Revista de Moros y Cristianos*. Monforte del Cid, 2000, pp. 106-109).

[472] Puede verse el informe técnico en A. MIRALLES SIRVENT, "Restauración de la capilla de la Purísima", *Revista de Moros y Cristianos*. Monforte del Cid, 1996, pp. 98-99.



Exterior de la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. Monforte del Cid.

A finales del siglo XVIII se emprende una reforma del presbiterio[473], con el apoyo del magnánimo obispo Tormo[474], ya enteramente dentro de los postulados neoclásicos del momento, apuntándose el nombre de José González de Coniedo[475] como posible autor de la ejecución sin que haya

---

473 Posiblemente en esa reforma se insertasen las imágenes de la Virgen del Rosario, la Dolorosa al pie de la Cruz y un Nazareno, de José Esteve Bonet, de las que habla Tormo (E. TORMO MONZÓ, ob. cit., p. 260). Esto mismo también lo señala V. MARTÍNEZ MORELLÁ, "Apuntes históricos sobre Monforte del Cid", *Revista de Moros y Cristianos*. Monforte del Cid, 1979, s. p.

474 "En 1770, ante las reducidas proporciones del templo, la ciudad, apoyada por el Obispo Tormo, decidió su ampliación" (I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental*…, ob. cit., pp. 147-148).

475 La documentación indica que fue Vicente Mingot el director de las obras, además del autor de los planos (I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental*…, ob. cit., pp. 148), pues se le registra revisando, junto con José Pardo y Vicente Albors, "los proyectos de Francisco Antonio de Villanueva para la ampliación de la parroquia de Monforte". Ya en

testigo documental que lo ratifique, siguiendo unas hipotéticas trazas de fray Antonio de Villanueva[476], si bien la documentación indica que fue Vicente Mingot, de Aspe y maestro cantero del Ayuntamiento de Alicante, el encargado de materializar esta reforma en 1771. A su muerte, un año más tarde, sería sustituido por Cristóbal Sánchez, quien terminaría la sacristía, el presbiterio, las dos cúpulas (la del crucero y la de la Capilla de la Purísima) y la portada de los pies. Sugiere estas modificaciones el arranque de una girola por detrás del altar, sin profundidad. El ábside, completamente clasicista, contiene dos pilastras toscanas que enmarcan una hornacina con la imagen titular del templo[477], con dos columnas de mármol rojo de orden corintio. Todo el ámbito está adornado por motivos clasicistas, de factura similar a los de la Capilla de la Comunión de Santa María (Elche)[478], a base de lazadas, festones de guirnaldas de frutas y flores, grutescos y dos tondos de José Puchol, escultor académico valenciano, que representan la Anunciación y la Visitación de María[479].

1771 estaba trabajando en esta obra y, además, diseñó y levantó la portada del crucero (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 181).

[476] Bérchez y Jarque son los únicos que afirman que las trazas del presbiterio fueron de Antonio de Villanueva, hacia 1770, si bien su materialización la llevó a cabo José Gonzálvez de Coniedo (ca. 1796) con ayuda del escultor José Puchol (J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*…, ob. cit., p. 154). Otros autores (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 276) sólo insinúan que "quizás realizó en agosto de 1770 el proyecto para la ampliación de la parroquia de Monforte del Cid", aunque el testigo documental precisamente indica otros nombres.

[477] De la antigua imagen, perdida en la Guerra Civil, dijo Simancas que "parece del siglo XVI, de pie con el Niño en el brazo derecho. Pintadas las carnes y las telas doradas y estofadas. Poco menos que tamaño natural" (M. GONZÁLEZ SIMANCAS, ob. cit., p. 253).

[478] "En 1778, dictaminó y realizó planos para la capilla de la comunión de Santa María de Elche. Se supone que trazó y realizó la portada de dicha capilla, así como la cúpula" (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 128). Un análisis de dicha capilla puede verse en A. CAÑESTRO DONOSO y J. D. GARCÍA HERNÁNDEZ, *D. Josef Tormo y Juliá*…, ob. cit., pp. 71 y ss., mientras que su aportación en Elche ha sido puesta de manifiesto en R. NAVARRO MALLEBRERA, *Los arquitectos del templo de Santa María*…, ob. cit., Alicante, 1980, pp. 93 y ss.

[479] "Este encargo recibido se encontraba dentro del programa decorativo de la ampliación de la iglesia", ya mencionado, que contemplaba asimismo la disposición de dos portadas a los lados del retablo del ábside y, encima de ellas, los medallones de Puchol, en madera pintados de blanco y basados en una estampa de Lud Rouget (J. Á. MACIÁ PÉREZ, "Los medallones de José Puchol: la Anunciación y la Visitación en la Iglesia Nuestra Señora de las Nieves", *Revista de Fiestas*. Monforte del Cid, 2012, p. 73). Puede consultarse también R. NAVARRO MALLEBRERA, "Esculturas de José Puchol Rubio en Orihuela y Monforte", *Archivo español de arte*, nº 193. Madrid, 1976, pp. 85-91. Este Puchol fue autor, asimismo, del grupo del apostolado, los cuatro Evangelistas y Santiago para la iglesia de Santiago (Orihuela), como se puede ver en I. VIDAL BERNABÉ, "José Puchol Rubio y

Del exterior destacan las dos portadas –la mayor y una lateral, en el lado del Evangelio– y la esbelta torre de planta cuadrada, de piedra, con un cuerpo superior añadido en estas reformas de finales de centuria. La fachada lateral, a la altura del crucero, está elevada por unos escalones que salvan la diferencia de nivel entre la calle y el acceso. Tiene un solo cuerpo, muy sencillo, organizado en torno al ingreso en forma de arco adintelado. Sin duda, la portada mayor, obra de José Terol *el Mayor*[480], es más monumental y, aunque también se configura alrededor de la entrada, presenta un carácter mucho más plástico, con unas consideraciones estéticas distintas a pesar de ser, presumiblemente, obra de la misma mano. El arco de medio punto del cuerpo bajo viene flanqueado por dos retropilastas sobre alto basamento, de fuste liso y capitel compuesto, soportando un entablamento sin decoración y una cornisa apenas sobresaliente. Una hornacina vacía ocupa el ático, cubierta por un cuarto de esfera con un par de pilastrillas que tienen ménsulas por capiteles, con entablamento corrido y como únicos elementos decorativos, un triple remate de pirámides con bolas y las volutas que rodean las pilastras.

II.2b.26 La iglesia de San Felipe Neri (Crevillente)

La iglesia parroquial de San Felipe Neri, una de las villas de las Pías Fundaciones de Belluga, junto con Dolores y San Fulgencio, fue fundada en tiempos del obispo José Flores Ossorio (en 1735), según consta en la documentación, respondiendo su plan a los intereses de Belluga y sus coadministradores, quienes determinaron el lugar de construcción y su

---

el apostolado de la parroquia de Santiago de Orihuela", en VV. AA., *Los clasicismos en el arte español: actas del X Congreso del CEHA*. Madrid, 1994, pp. 297-304, además de realizar la imagen de Cristo atado a la columna de la procesión de Viernes Santo.

[480] Así consta en la documentación que la obra se arrendó a José Terol, incluida la grada que da acceso al templo (I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental*…, ob. cit., p. 49: "la reforma, y como consecuencia esta portada, se realizó entre 1710 y 1712, siendo muy probable que el propio arrendador, José Terol, fuera también el autor del proyecto").

orientación[481]. Fue levantada la parroquia gracias al diezmo que aportó Felipe V[482], previa petición del cardenal, y ya en 1753 se estaba edificando[483].



Exterior de la iglesia de San Felipe Neri. Crevillente.

La iglesia sigue las directrices de Belluga y adopta la tipología de templo contrarreformista ya que presenta una nave única con capillas entre contrafuertes, crucero con cúpula con tambor sobre pechinas, presbiterio con ábside semicircular, en el cual había un retablo con una imagen de San Felipe Neri atribuida a Salzillo, y las bóvedas típicas (de cañón con lunetos y arcos formeros para la nave y vaídas para las capillas laterales, cuyos contrafuertes se horadan para simular naves laterales y dar mayor profundidad al espacio interior). En el interior se combina la concepción

[481] Es muy interesante, a este respecto, conocer el surgimiento de la parroquia desde el punto de vista documental, tal y como es tratado en J. SÁEZ CALVO, *San Felipe Neri. Real Villa de las Pías Fundaciones del Cardenal Belluga*. Alicante, 2002, pp. 229 y ss.

[482] Este diezmo se destinó a levantar las nuevas iglesias de las Pías Fundaciones "aplicando dos partes para su fábrica y dotación y otra parte para distribuir entre los curas" (J. SÁEZ CALVO, *San Felipe Neri*…, ob. cit., p. 230).

[483] ACO, *Relación sobre el estado de la diócesis de Orihuela*, enviada por el obispo Juan Elías Gómez de Terán. Alicante, 1753: "en el pueblo de San Felipe Neri, una de las citadas Pías Fundaciones, se está edificando una iglesia desde los cimientos, cuyas paredes han sido ya construidas hasta algo más de la mitad".

barroca de la arquitectura con una ornamentación contenida académica, en la línea del neoclásico del último tercio del siglo XVIII, sin que pueda aportarse, dada la ausencia de documentos, algún nombre vinculado tanto con la construcción como con la decoración.

II.2b.27 La iglesia de San Jerónimo (Benferri)

Desde 1470 existía en la zona de Benferri, próxima a Orihuela, una pequeña ermita dedicada a Santiago el Menor, que entrará en ruinas en el siglo XVII, levantándose en su lugar un nuevo templo en 1619 gracias a las generosas aportaciones del I Marqués de Rafal, Jerónimo de Rocamora y Tomás. Esta nueva fábrica se sustituirá en 1718 por otra en estilo barroco desornamentado, una especie de incipiente Neoclasicismo de influencia italianizante, que se acabaría en 1722.



Interior de la iglesia de San Jerónimo. Benferri.

En planta ofrece una cruz latina inscrita en un rectángulo, con una nave única con capillas laterales entre contrafuertes, estando éstas comunicadas entre sí al estar perforados los contrafuertes y aproximándose, por tanto, al tipo de tres naves. Las pilastras dividen la nave en seis tramos, situándose en el de los pies el coro y la torre-campanario. El del crucero es mucho mayor, con cúpula con tambor sobre pechinas, en las que se ubican esculturas en altorrelieve de los Evangelistas según era usual, y linterna. A la izquierda del crucero se abre la Capilla de la Virgen, de planta de cruz griega. La bóveda principal es de medio cañón rebajado, con arcos fajones ligeramente resaltados y lunetos ciegos. Las bóvedas de las capillas, por su parte, introducen una novedad al presentar cubiertas de arista. La ornamentación en general es escasa, tanto en el interior como en el exterior, limitándose a unas franjas de color ocre en las cornisas y a unas vidrieras de arte moderno.



Exterior de la iglesia de San Jerónimo. Benferri.

A los pies se dispone una fachada, con la portada centrada y rematada en dintel recto, con el escudo nobiliario de los Marqueses de Rafal, un óculo y la espadaña con la campana. La torre queda a la derecha, formada por tres cuerpos e integrada en el edificio.

***

En suma, como se ha visto, el culto de la Contrarreforma exigió un templo con unas características determinadas y una funcionalidad en base a dos premisas: la preeminencia de la Eucaristía y la presencia de los fieles en el culto. Este nuevo templo, que tiene su principal plasmación en las llamadas iglesias jesuíticas, se adoptó sin mayores complicaciones, dados los precedentes que existían desde tiempos medievales. Así, se impuso la tipología de nave única con capillas entre contrafuertes, una planta de cruz latina con crucero y cúpula, coro a los pies, púlpitos en la nave y fachadas en el exterior, siendo lo más relevante el protagonismo de esa gran sala, cubierta por bóveda de cañón, sin ningún elemento que pudiera distraer la vista o codificar la visión de las ceremonias y el celebrante. Puede decirse que todo está en función de la Eucaristía y su visibilidad, pues el altar está elevado por una escalinata para su perfecta visión, en perfecta sintonía con las ideas afirmadas tanto por San Carlos Borromeo como por el arzobispo Isidoro Aliaga. A pesar de la generalizada aceptación de la tipología contrarreformista, en ocasiones, algunos templos ofrecen unos elementos de estirpe medieval, caso de las bóvedas con nervios y claves de las capillas de la parroquia de Monforte, lo que indica el peso y la persistencia de una tradición fuertemente arraigada en la tierra, que coexiste con la nueva arquitectura.

Evidentemente, mucha importancia conocerán y adquirirán los retablos, sobre todo los ubicados en el ábside, de orden único y

monumental, dado su sentido pedagógico y piadoso, así como el tabernáculo para albergar el Sagrario. Muchas de estas iglesias presentan capillas anexas, bien de la Comunión o bien de alguna advocación de particular devoción, que se constituyen como pequeñas iglesias dentro de otras iglesias, con acceso independiente desde el exterior y con interesantes retablos con camarín para alojar a la imagen, con una decoración a manera de teatro.

II. 3) REFORMA DE TEMPLOS ANTIGUOS

El Concilio de Trento y, consecuentemente, el movimiento de la Contrarreforma, trataron de adecuar los templos antiguos pre-existentes, muchos de ellos de tiempos medievales, a esta nueva liturgia que impuso la reforma del culto. Evidentemente, una buena parte de esos templos anteriores fueron derribados para levantar fábricas acordes ya a las concepciones, a los gustos y a las necesidades del momento, si bien deben tenerse en cuenta que otras iglesias se mantuvieron, aunque se vieron reformadas para ajustarse a la nueva situación. Algunas de esas iniciativas fueron sugeridas en los sínodos con el objetivo de obtener finalmente unos espacios corregidos y ampliados que trataran de imitar aquellas construcciones que se erigían de nueva planta con nave única y capillas, por lo que en algunas ocasiones se llegaron a horadar los contrafuertes de separación y crear así unos pasos secundarios comunicados, tal como ofrecían las capillas laterales de las iglesias contrarreformistas según ocurrió en la iglesia alicantina de Santa María. También el arreglo del templo afectó a la cabecera con una diversidad de expedientes orientados a potenciar este ámbito donde asimismo se incluyeron importantes retablos y templetes con tal fin. Cuando no se erigieron capillas anexas dedicadas a la Eucaristía, como culto principal contrarreformista, o a alguna advocación de particular veneración que, en realidad, funcionaban como pequeñas iglesias propias dentro de un templo, con sus propias fachadas y plantas bien de cruz latina bien de cruz griega, siempre con cúpula. Además de este arreglo interior, hay que tener en cuenta las obras llevadas a cabo en el exterior, en fachadas y portadas, como espejos de la nueva realidad religiosa[484], con el fin de magnificar el templo y realzar su sacralidad desde el entorno urbano.

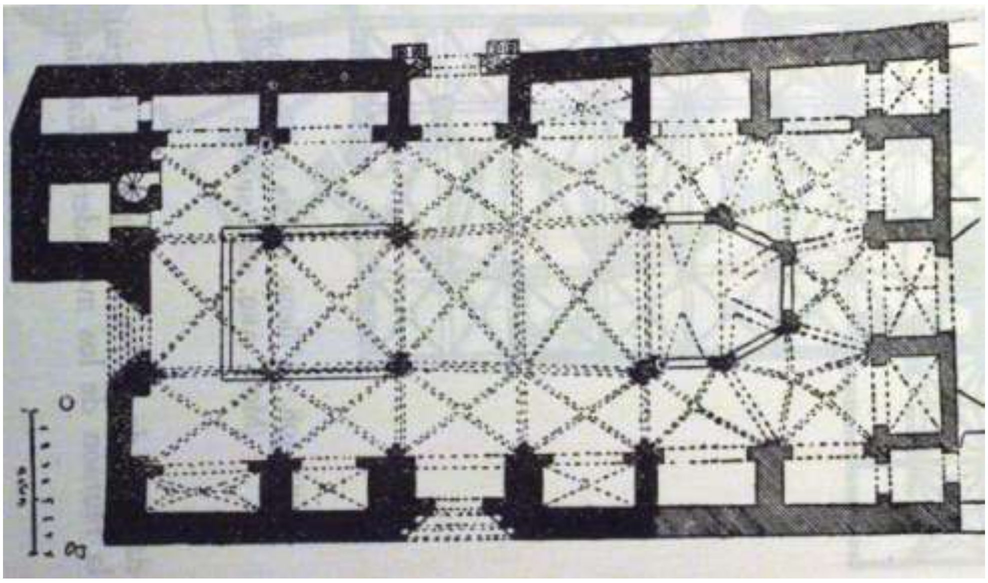
---

[484] "La impronta de esta nueva imagen religiosa propiciada por la Contrarreforma no sólo se manifestó en el interior de los templos, su ornato y ajuares. En realidad, tan importante como el espacio del culto fue su exposición al exterior" (J. RIVAS CARMONA, "Navarra y la Contrarreforma…", ob. cit., p. 378).

Esta adecuación de lo existente no sólo afectó a la arquitectura propia del templo sino que igualmente tuvo su repercusión en otros campos del arte, pues frecuentemente la reforma de los viejos espacios se tradujo en el acomplamiento de un retablo, una reja, un púlpito o cualquier otro elemento del mobiliario litúrgico, sin olvidar tampoco los objetos de plata y textiles que se convirtieron en fundamentales en la concepción de la nueva liturgia y de su manifestación.

II.3.1 La catedral de El Salvador y Santa María (Orihuela)

El edificio más importante de la diócesis de Orihuela por albergar la cátedra episcopal, la catedral, será objeto de múltiples reformas y añadidos, pudiendo considerarse este edificio como un prototipo de la adecuación a los nuevos tiempos. Estos se aprecian en plenitud en el último tercio del siglo XVI, dado que ahora pasa de ser colegiata a catedral en 1564 y además, como tal, tenía que ser espejo de los ideales contrarreformistas para toda la diócesis.



Planta. Catedral de Orihuela.

Se inicia la construcción del actual edificio a finales del siglo XIV[485], sobre una construcción preexistente datada en el siglo XIII que constituía la continuidad a la mezquita musulmana, en estilo gótico mediterráneo, con tres naves y capillas entre los contrafuertes de escasa profundidad, la prolongación de las cuales hace posible la presencia de una girola detrás del Altar mayor y un crucero despejado gracias a la supresión de los machones, obra de inicios del siglo XVI, a cargo de Pere Conte[486], adicionándose, en lugar de ellos, otras soluciones estructurales novedosas para la época, con el fin de facilitar la visión del presbiterio, que estaba codificada por tales pilares[487]. Esta fábrica gótica contemplaba asimismo una torre prismática a los pies con molduras que marcan los cuerpos y la portada del imafronte, llamada *de las Cadenas*, de influencia mudéjar por presentar un arco polilobulado en el acceso, rodeado de arquivoltas apuntadas. Además de ella, se levantó otra portada en el siglo XV, la de la Virgen del Loreto, de estilo gótico arcaizante con jambas y arquivoltas apuntadas que cobijan el acceso, adornado por un arco carpanel muy rebajado, que casi parece un dintel, dispuesto en el siglo XVI tras la supresión del parteluz original. Por tanto, puede decirse que las primeras fases constructivas de la iglesia catedral de Orihuela se resumen en dos etapas, a saber: el siglo XIV, momento en que se ejecuta el cuerpo de las naves aprovechando material constructivo de la primera fábrica mudéjar, de la que se conservaría la torre, y el siglo XV, con el añadido de la cabecera, la confección de la girola y la erección de la portada del Loreto.

[485] Tormo apunta que esta fábrica debía ser algo más tardía, quizá "cuando era colegiata o antes" (E. TORMO y MONZÓ, *Levante*…, ob. cit., p. 300). Cabe recordar que la categoría de colegiata le vino en 1413.

[486] Es mencionado en la bibliografía como responsable de "la peculiar y arriesgada solución de bóvedas con nervios torsionados" (Cfr. S. VARELA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 75).

[487] La eliminación de los pilares de la nave central en el crucero y su sustitución estructural por arcos formeros y diagonales fue advertida por G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 223. Según Zaragozá, "esta atrevida resolución tiene resonancias de las obras construidas por los maestros del círculo de Pere Compte, al apoyarse la bóveda mediante nervios sogueados esculpidos a modo de cuerdas que parecen sustentar la carpa pétrea" (Cfr. A. ZARAGOZÁ, "El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos: Pere Compte y su círculo", en VV. AA., *El Mediterráneo y el Arte español*, actas del XI Congreso del CEHA. Valencia, 1996). Para Chueca, la decisión de elidir tales pilares obedecía más a criterios funcionales que a estéticos, pues "el crucero debía parecer angosto" (F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura*…, ob. cit., t. I, pp. 412-413).

Ahora bien, será el siglo XVI el que marcará la primera renovación de la imagen de la catedral oriolana[488], tanto en el interior como en el exterior, pues para ella, a tenor de su nuevo rango como colegial[489] y, más tarde, catedralicio[490], y vistos los grandes hitos arquitectónicos con la nueva gramática renaciente que comenzaban a fraguarse en esta zona tras los numerosos templos de nave única del XV e inicios del XVI, se plantea una ampliación desde el lado norte, esto es, el del Evangelio, que rivalizara en funcionalidad y belleza con cualquier templo de este obispado. Este ensanche contemplaba unas capillas en lenguaje renacentista, la primera muestra clasicista de la seo oriolana, cubiertas por bóveda de cañón con pilastras y arcos cajeados[491], además de la refactura del presbiterio[492], que fue realmente lo primero que se llevó a cabo, desechando el espacio que había sido levantado y reformado poco tiempo antes, para introducir unas bóvedas clásicas que ocultaban las góticas antiguas de terceletes y nervios, todo un prodigio de la arquitectura[493].

---

[488] Señala Chueca que "la pobre y arcaica iglesia…tuvo que engalanarse a tenor de las recientes dignidades", pues la que fuera erigida en 1443 como colegial, recibirá la dignidad de ser catedral en 1564, al compás de la creación de la diócesis (F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura*…, ob. cit., t. I, p. 412). Esta misma idea es repetida en R. NAVARRO MALLEBRERA e I. VIDAL BERNABÉ, "Arte", ob. cit., p. 424, pues ambos autores indican que la primera intención arquitectónica fue "el deseo de convertir a la antigua iglesia del Salvador de Orihuela en un edificio catedralicio o consiguientemente, hubo necesidad de modificar el presbiterio".

[489] La Bula de erección de la colegiata llegó el 13 de agosto de 1413. Puede verse el panorama histórico de tal momento en G. VIDAL TUR, *Un obispado español*…, ob. cit., t. I, pp. 43 y ss. Puede verse también al respecto J. RUFINO GEA, *El pleito del Obispado, 1383-1564*, original de 1900, ed. facsímil. Valencia, 1995, pp. 7 y ss.

[490] La historia de la erección en catedral puede verse en *Biografías de los Reverendísimos e Ilustrísimos Señores Obispos que han gobernado y regido la Diócesis de Orihuela, desde que en ella fue erigida la Silla Episcopal desmembrada de la de Cartagena; con un resumen histórico de la Iglesia Catedral de esta ciudad*, original de 1886, ed. facsímil. Orihuela, 1996, pp. 3 y ss.

[491] Esta nueva ampliación renacentista, en teoría, no tendría nada que ver con Quijano, pues se trata de "un giro diferente", más próximo a Inglés (Cfr. J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*. Valencia, 1994, p. 78).

[492] Esta reforma contemplaba también la modificación del aula capitular, a cargo de Juan Inglés. Se conocen los capítulos para la construcción de la misma, fechados el 27 de noviembre de 1578 y en ellos se presenta a Inglés como "maestro de cantería" (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, pp. 91-95).

[493] El mismo Chueca no repara en elogios al decir a propósito que "en Levante se sabía construir y no asustaba sostener en el aire seis compartimentos de bóveda cuatripartita sobre tres arcos, uno transverso y dos longitudinales" (F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura*…, ob. cit., t. I, p. 413).

Evidentemente, tal remodelación no vino sola sino que lo hizo acompañada de un ambicioso programa, que se dilataría en el tiempo hasta bien entrado el siglo XVIII, momento en que, puede decirse, se concluyen las obras y reformas y ya se ha adecuado plenamente el edificio existente a la nueva imagen que trajo consigo la Contrarreforma y el nuevo culto que ésta imponía. La reforma casi integral del presbiterio también contemplaba dos espléndidas rejas, la que cierra el coro y la que cubre el Altar mayor, puesto que las otras cuatro, las que cierran el espacio por sus cuatro lados de la girola, son góticas.



Capillas laterales. Catedral de Orihuela.

La reja del presbiterio, "lujosa y muy historiada" según E. Tormo, fue realizada en 1549[494] en Cartagena por los maestros rejeros franceses Andrés y Esteban Savanian[495], quienes introducen, en esta pieza forjada, una

[494] Al menos, en esa fecha, se emite carta de pago para ambos maestros rejeros y, en ella, consta "que estaban acabadas con toda perfección la reja y puertas de hierro frente a la puerta de la Sacristía, por donde se entra al Altar mayor y asimismo la escalera de hierro y puerta para el púlpito que hay en dicha parte" (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, pp. 87-88).

[495] Alcolea ofrece la autoría de esta reja a Esteban Savanan, artífice, además, de la reja de la capilla de los Coque en la Catedral de Murcia y la del presbiterio de la iglesia de Santiago

muestra del lenguaje renacentista, si bien no será la única reja presente en la catedral, pues la Capilla de la Comunión, en la zona del trasagrario, se cierra asimismo con una, obra de Antón Viveros[496], fechada en 1494[497], además de la reja que delimita el coro por su parte frontal. Volviendo a la del presbiterio, cabe decir que se trata de una interesante obra, con un cuidado programa iconográfico desplegado en sus tres cuerpos que ya insinúa la renovación del culto que implantará la Contrarreforma al ubicar en el cuerpo central un medallón con la escena de la Anunciación, en el superior se disponen a Adán y Eva mientras que en la cornisa se presentan los cuatro grandes Profetas (Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel), estando en el remate un Crucificado, casi escultórico, en cuyo pie aparecen dos alas imperiales, símbolo de la redención. La Virgen, Cristo y los santos, además del pasaje

---

de Orihuela, en 1547 (S. ALCOLEA, *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*, Ars Hispaniae, vol. XX. Madrid, 1958, p. 69).

[496] Antón Viveros será el responsable, entre otras obras, de la reja del presbiterio de la iglesia de Santa María del Salvador (Chinchilla, Albacete), fechada en 1503. Pueden verse al respecto los siguientes trabajos: A. SANTAMARÍA CONDE y L. G. GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, *La Iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla*. Albacete, 1981; M. ALCÁZAR ORTEGA, *Iglesia Arciprestal Santa María del Salvador. Guía Ilustrada de visita*. Chinchilla, 2002. En el siglo XVI se le añadieron dos púlpitos platerescos (Cfr. M. L. ROKISKI LÁZARO, "Los púlpitos de la iglesia de Santa María de Chinchilla", *Archivo Español de Arte*, t. 66, nº 261. Madrid, 1993, pp. 75-77). Este maestro es, asimismo, autor de la reja del presbiterio y la del coro de la Catedral de Murcia, obras que "le consagraron como uno de los maestros indiscutibles de su siglo", en 1497 (C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia*…, ob. cit., p. 118). Puede verse, además, a este respecto el estudio de C. BELDA NAVARRO, "La obra de rejería de la Catedral de Murcia", *Anales de la Universidad de Murcia*, nº 24. Murcia, 1971, pp. 207-234; C. BELDA NAVARRO, "El arte cristiano medieval en Murcia. Las artes industriales góticas", en VV. AA., *Historia de la Región de Murcia*, vol. IV. Murcia, 1980, pp. 345-347 y C. BELDA NAVARRO, "La obra de rejería en la Catedral de Murcia", en J. TORRES FONTES (ed.), *La Catedral de Murcia. VI Centenario*. Murcia, 1994, pp. 217-256. Debe tenerse en cuenta el trabajo de A. VERA BOTÍ, *La Catedral de Murcia y su plan director*. Murcia, 1994, pp. 163-165, así como el estudio más reciente que incorpora bibliografía de M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Notas sobre rejería murciana de los siglos XVII y XVIII", *Imafronte*, nº 11. Murcia, 1996, pp. 161-174. Ya tempranamente, Alcolea atribuyó a Antón Viveros esa reja "que cierra la Capilla de la Comunión tras la girola" (S. ALCOLEA, *Artes decorativas*…, ob. cit., p. 27). Se dijo que Viveros formaba un foco rejero en Murcia, "quien forjará unas obras de gran calidad y monumentalidad, caracterizadas por su sentido horizontal" (A. BONET CORREA (coor.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 2006, p. 36).

[497] Se conocen los capítulos de la construcción de esta reja, en los cuales se compromete "el maestro Antón de Biberos, herrero de Murcia" a obrar "el enrejado de hierro para el Altar mayor", que posteriormente sería trasladado al acceso de la Capilla de la Comunión porque fue sustituida esta reja por la de 1549 de los Savanian, más del gusto de la época (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., p. 88). Estos Savanian también ejecutarían las rejas para la Capilla de los Rocafull –esto es, de la Virgen del Rosario– y la Capilla de Santa Catalina (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, pp. 89-90).

del Pecado Original, quedan patentes en esta reja, a manera de prefiguración de los programas cultuales que exaltará Trento. Esta reja presenta, en los extremos, dos púlpitos bellamente labrados, obra contemporánea[498] a la reja pero remozados a mediados del siglo XVIII[499].



Reja del presbiterio. Catedral de Orihuela.

[498] Gutiérrez-Cortines señala, acerca de ellos que "están estrechamente vinculados con los repertorios de Ghirlandaio, Giuliano da Sangallo o el *Codex Escurialensis*" (C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, "La arquitectura como arte y el Renacimiento como lenguaje de renovación", en VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 127-128).

[499] El 24 de mayo de 1751 se pide "que se haga un púlpito con balaustras de hierro a fin de que sirva a los Curas para la enseñanza de la doctrina cristiana", levantándose éste años más tarde a cargo del herrero José Gironés y el tallista Antonio Rufete, quienes entregan la obra en febrero de 1776 (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., ob. cit., t. I, p. 64).



Detalle de la reja del presbiterio. Catedral de Orihuela.



Reja del coro. Catedral de Orihuela.

La reja que cubre el coro por su parte frontal fue atribuida al taller del maestro Bartolomé[500], el mismo que ejecutara la de la Capilla Real de la Catedral de Granada, si bien la documentación aportada por el padre Nieto ha revelado que comparte autoría con la del presbiterio, a cargo de Andrés y Esteban Savanian, quienes forjarían y dorarían la pieza siguiendo posiblemente un diseño de Jerónimo Quijano. Quizá la comparanza con la granadina venga porque esta oriolana también incorpora el escudo del emperador Carlos V entre flameros y copas. Esta reja, levantada en 1547, podría suponer muy bien la introducción de los valores renacentistas en la catedral oriolana al ser un poco anterior a la otra, si bien ambas comparten disposición en tres cuerpos, aunque ésta del coro se achaflana en las esquinas hacia los pilares para dar mayor sensación de cierre y adaptación al espacio.

El Renacimiento introducido en la catedral por esas dos rejas y por las capillas del lado del Evangelio, dada la ampliación del espacio por ese flanco, tuvo un magnífico reflejo en el exterior, concretamente en el crucero norte, en la llamada *Portada de la Anunciación*, una obra tradicionalmente atribuida a Jerónimo Quijano dadas sus semejanzas por la portada de dicho autor en el claustro del colegio Santo Domingo, de Orihuela; sin embargo, la documentación trabajada por A. Nieto reveló que, si bien tampoco se descarta la mano de Quijano, intervino en ella otro autor destacado, el arquitecto Juan Inglés[501]. Con todo, ante esta portada se presentan varios

[500] Se dijo de ella que "pertenece a la escuela del maestro Bartolomé" (J. CAMÓN AZNAR, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, Summa Artis, vol. XVIII. Madrid, 1961, p. 512).

[501] Este arquitecto, natural de Tortosa, trabajará en Orihuela en el Colegio Santo Domingo, en la iglesia de Santiago y en la catedral, además de en la iglesia de San Martín de Callosa de Segura. Una biografía aproximada sobre él puede verse en S. VARELA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit, pp. 137-138. Con todo, deben distinguirse los autores que la atribuyen a Quijano, como Chueca Goitia, Camón Aznar o Tormo, mientras que Bérchez, Jarque, Navarro y Vidal se inclinan, vista la documentación que compiló A. Nieto, a fijar la autoría de esta portada y la hacen como obra de Inglés. E incluso Chueca dijo que "parece inspirada en otra portada dedicada, asimismo, a la Anunciación, en el claustro del convento de Santo Domingo, en Orihuela, que recuerda a Jacobo el Indaco" además de indicar que en el convento de los Jesuitas de Murcia "existe una portada de tipo parecido, aunque mucho más purista, con notables esculturas que se atribuyen al hermano Domingo Beltrán" (F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura*…, ob. cit., t. II, p. 206). Respecto a esta última portada murciana, en la actual iglesia de Santo Domingo, puede verse C.

interrogantes: ¿seguía Inglés un diseño anterior? Evidentemente, sí, dado lo arcaico de su esquema para esos años tan finales del XVI. E incluso el mismo artista indica que debían separarse la arquitectura de las otras artes[502], por lo que entonces no tendría sentido pensar que las trazas de esta portada fueron suyas. Pero ¿y si la portada ya estaba hecha y la labor de Inglés no fue otra que la de su traslado? No debe olvidarse que para levantar la última de las capillas del lado del Evangelio, la más próxima a los pies y costeada por el obispo de Sarno, se hubo de ampliar el templo por lo que quizá pudiera estar esa portada, a todas luces diseño de Quijano, en esas inmediaciones de la última capilla y, al suprimirse ésta, se decidiera trasladarla.

El primer Renacimiento español tendrá en esta portada un magnífico representante con un esquema de arco de triunfo, a la manera de la época y de las tradiciones locales –caso del gran arco del presbiterio de la iglesia de Santiago, en Orihuela, o de las portadas de la iglesia de Jumilla, San Esteban de Murcia, la colegiata de San Patricio de Lorca o la iglesia de la Asunción, de Sax, estudiada esta última en este presente trabajo, obras de idéntica configuración–, con unas columnas pareadas corintias flanqueando el acceso con arco de medio punto. Los intercolumnios se aprovechan para alojar hornacinas aveneradas que, en la actualidad, no contienen imagen alguna. Esta portada, ejecutada en 1578 y 1588 en su primera fase y entre 1589 y 1590 en su última etapa, sitúa a dos maestros: Jerónimo Quijano, cuya presencia no debería resultar extraña en esta obra, y Juan Inglés[503], quien también participa en otros edificios en Orihuela, por lo que no sería

---

GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., pp. 487-491. Con todo, no debe obviarse que el primero que aporta el nombre de Inglés relacionado con esta portada es A. Nieto Fernández.

[502] Dijo Inglés que "la ymaginería y pintura es cosa distinta de la arquitectura y traça de las obras de cantería, porque lo otro es ornato aderencia a la dicha obra y cosa particular de por sy" y, en palabras de C. Gutiérrez-Cortines, "tal entendimiento de la arquitectura presuponía la valoración de los componentes esenciales: el muro, el volumen y el espacio" además de un "rechazo a la fusión de las artes" (C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa*…, ob. cit., p. 87).

[503] Incluso se ha insinuado que la labor arquitectónica pudo haberse debido a Quijano mientras que de Inglés, sería el aparato decorativo (Cfr. F. BENITO y J. BÉRCHEZ, *Presència del Renaixement a Valencia*…, ob. cit., p. 152)

descabellado pensar que, bajo unas trazas del primero, el segundo concluyera la factura de esta portada, verdadero hito del Renacimiento en la región.



Portada de la Anunciación. Catedral de Orihuela.

Ciertamente, la huella de Jerónimo Quijano está presente tanto en lo arquitectónico como en lo escultórico y decorativo, y se patentiza en las imágenes de la escena de la Anunciación, un tema mariano que se pone en

relación con lo que se estaba fraguando desde el último cuarto del siglo XV en esa suerte de *Precontrarreforma* y que servirá de prefiguración para lo que se potencie desde el Concilio de Trento. Las figuras casi salen del marco de las enjutas, con un interesante aire italianizante, visto también en el friso, cuyo repertorio ornamental se articula a base de *putti*, *candelieri*, roleos y grutescos.

Con todo, esta portada no debe tomarse como un elemento independiente sin tener en cuenta las importantes reformas a las que se somete el presbiterio y el lado norte de la catedral, que tendrá algunos ejemplos paralelos en las catedrales de Murcia o Valencia[504], como se ha dicho en algunas ocasiones, pues responde a un mismo planteamiento: adaptar el edificio antiguo gótico a los lenguajes artísticos actuales y, por tanto, a la nueva imagen que daban los templos erigidos contemporáneamente y darle un carácter más eucarístico.

Por esas fechas se remozan varias capillas laterales del interior de la catedral, como la del Rosario o la del obispo de Sarno. La primera de ellas, la de la Virgen del Rosario, contenía un retablo ejecutado en 1496 a cargo de Juan Marcelles, de Valencia, en estilo gótico, con arquerías apuntadas y tracerías, al gusto del momento, aunque casi un siglo después, en 1576, se solicita la factura al imaginero murciano Francisco Ayala de una nueva imagen de la Virgen "de madera de pino y encarnada y dorada y acabada de todo punto", que ya vendría a renovar la imagen de esta capilla[505]. Este retablo quinientista sería sustituido en 1735 por otro, a cargo de Bartolomé y

---

[504] Ello ha sido puesto de relevancia en J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma…", ob. cit., p. 515-522.

[505] La Virgen fue encargada el 17 de mayo de 1576 a "Francisco Ayala, entallador de Murcia" para la Cofradía de la Madre de Dios del Rosario, propietaria de esta capilla, y se especifica que se quería la misma "conforme a la hecha en el Colegio de Predicadores". Dado que se iba a ubicar en un retablo, se pide que no lleve "las espaldas pintadas de otra imagen" y que a la Virgen y al Niño que sujeta en brazos se les ponga "rayos, rosario y flores, y el Jesús con un rosario en las manos, y la María también y en la peana serafines". Posiblemente sería una imagen de vestir porque únicamente se le abonan seis ducados "en parte de pago de la factura y manos de la imagen de Nuestra Señora del Rosario para la Seu" (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, p. 68).

Antonio Perales, dorado por Diego Tormos y José Moñino[506]. Fue habitual, pues, en los templos levantar retablos marianos en capillas próximas a la capilla mayor, con frecuencia puestas bajo la advocación de la Virgen del Rosario. Asimismo, tampoco se conserva la imagen que realizara Ayala para el camarín de la calle central del retablo, ya que en 1633 se encarga otra al escultor Bernardo de Aguilar, a petición de la Cofradía del Rosario, con una más que evidente influencia de Juan Martínez Montañés[507].



Capilla del Rosario. Catedral de Orihuela.

[506] Es interesante el proceso constructivo de este retablo. Al respecto puede verse VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 422-425.
[507] Ello ha sido puesto de manifiesto por C. Belda en VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 426-427.

Luis Gómez, obispo de Sarno, legó fondos para levantar una capilla en la catedral de Orihuela, dedicada a la Santísima Trinidad, "cerca de la puerta de la iglesia, a la parte de tramontana", próxima al campanario, en el lado norte, es decir, en el flanco en que se estaban operando reformas desde mediados del XVI, con el lenguaje renacentista como bandera. En un principio, en 1581, se decide ubicarla en la sacristía, "en la pared donde están los armarios"[508] aunque finalmente se dispondrá, tal cual era la voluntad de Gómez, a los pies del templo, en el lado del Evangelio. Se requería ensanchar el perímetro de la catedral una vez más y, para ello, no dudan en adquirir los terrenos de una casa colindante en 1585[509]. Se comienza a construir el interior, en el que interviene Juan Inglés, quien se apoyará en dos maestros de cantería, Pedro de Aguirre y Juan Torres, para acabar la obra en 1588, con un retablo que se ordena hacer en 1587 al carpintero José Piquer, "de buena madera, limpia y de modo que se pueda pintar una vez acabado", debiendo ser similar al retablo de la Virgen del Rosario que existía en la iglesia oriolana de la Merced. Piquer se compromete a entregar la obra en un plazo de seis meses, a partir de septiembre de 1587, si bien la fábrica no dispondrá de fondos suficientes para satisfacerle el importe y se verá obligada a vender algunos censos al Colegio de Predicadores con el fin de poder abonarle lo pendiente. Esta capilla, de planta rectangular con pequeños altares laterales, sería modificada seriamente en el siglo XVIII como consecuencia de los desperfectos causados por una riada, que arrastró parte de la misma.

No se advierten más modificaciones ni mejoras, ni adaptaciones al gusto de la época según las exigencias del culto, más que la incorporación de bienes suntuarios al tesoro hasta bien entrado el siglo XVII, momento en que tiene lugar una reforma de gran relevancia tanto para la historia de la

---

[508] La razón que se alega procede de la misma concepción de la capilla, pues se pretendía que ésta "impidiera el paso a la calle". Precisamente, para evitar tal estorbo, se lleva a la sacristía (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, pp. 71-72).

[509] Los vecinos venden su casa "porque se ha de tomar de ella parte para ensanche de la Capilla en memoria del obispo de Sarno" (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, p. 72).

catedral como para la arquitectura y el arte de la Gobernación de Orihuela. En efecto, el presbiterio de la seo cambió completamente de apariencia y configuración, convirtiéndose en una obra plenamente barroca, con un nuevo retablo y un nuevo templete, aunque no llegó a perder la esencia gótica de la fábrica original, rivalizando, por tanto, con las grandes fábricas seiscentistas que se habían levantado al compás de la Contrarreforma[510], es decir, las iglesias de San Nicolás (Alicante) y Santa María (Elche), además de las parroquias locales de Santiago y Santas Justa y Rufina, las cuales poseían grandes retablos contemporáneos y habían adoptado ya unas nuevas apariencias. Evidentemente, algo de ello hubo de haber en las razones por las cuales el Cabildo catedralicio emprende su más ambiciosa reforma, la de la cabecera.

En el año 1689 se presenta un memorial de Gregorio Masquefa del que se extrae que se pensó hacer un tabernáculo y un retablo "del mayor lucimiento", en el caso de que se encontrara la persona adecuada para realizarlos[511]. En ese documento, expuso que Nicolás de Bussy, escultor reputado de la zona, con obra en Alicante, Elche y la misma Orihuela, se encontraba en Murcia para llevar a cabo algunas de sus obras para la Cofradía de la Sangre, diciendo además que había emprendido diligencias para hacerlo llegar a Orihuela con el fin de ofrecerle el proyecto de la renovación catedralicia. Por aquellos momentos, gozaba de gran éxito en Orihuela el tallista Antonio Caro, aunque se descartó hacerle el encargo a este último porque, según se entreve en la documentación, se pretendía hacer una obra magnífica y lo idóneo sería recurrir al artista de gran renombre que era Bussy, máxime después de haber visto las obras tan

[510] Incluso se ha insinuado que esa reforma podía obedecer a un intento de emular la reforma que se había llevado a cabo en el presbiterio de la catedral de Murcia, pues el Cabildo oriolano había puesto sus miras en muchas ocasiones en la seo murciana, buscando "iniciar el engalanamiento presbiterial de manera muy similar al que se había desarrollado en Murcia" (M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la catedral de Orihuela", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2006*. Murcia, 2006, p. 597).

[511] I. Vidal estudió todo ello y, dado que constituye una de las pocas fuentes bibliográficas al respecto, se va a intentar hacer una síntesis de todo lo que Vidal publicó, por ello se añade esta nota única con la referencia para no reiterarlas: I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 95-100 (retablo) y pp. 108-110 (tabernáculo).

espléndidas que había dejado en Elche. Otra de las razones podría ser que este Caro estaba realizando un retablo al mismo tiempo para la parroquia oriolana de Santas Justa y Rufina, templo al cual no quería equipararse la catedral, así como tampoco quería tener parangón, si no ser mucho más superior, con los templos de Alicante, Elche o la propia iglesia de Santiago de Orihuela.

En efecto, se pide que Antonio Caro que se desplace a Murcia para recoger a Bussy en abril de 1690, con lo cual se confirma la idea de que el alemán viajó a Orihuela, reconoció el presbiterio y, posiblemente, elaboró algunas trazas para lo que se le demandaba, sin permanecer en la ciudad demasiados días. En julio del mismo año, Caro se ofrece para llevar a cabo el proyecto –no se sabe si sería el diseñado por Bussy o uno que realizaría él mismo, pues señala que la obra debía hacerse *segons la demostrasió y trasa que he fet y manifestat*– en un plazo de cuatro años, indicando también que, en caso de morir, se ocupara de la obra el escultor Laureano Villanueva. Lo que es cierto es que si el proyecto fue enteramente obra de Caro, se dejó influenciar por la obra de Bussy al incorporar determinados elementos que éste había dispuesto en la portada de la iglesia de Santa María (Elche). Lamentablemente, ese aparato decorativo se desmontó en el siglo XIX[512] pero se conoce, a través de la documentación, tanto el proceso constructivo prolongado durante varios años como las características que tales elementos tenían.

Desde luego, la cabecera de la Capilla Mayor de la catedral, que realmente no era de grandes dimensiones, hubo de adaptarse con una serie de obras para albergar este nuevo conjunto, que, en teoría, debía ser más grande de lo habitual y, para ello, se suprimieron las claves de la bóveda gótica y se enlució el techo, ocultando la cubrición original, además de otras reformas menores que sirvieran para adecuar el espacio existente a la obra

[512] La siguiente reforma del presbiterio se llevó a cabo a partir de 1802, si bien se incrementarán las labores constructivas en 1825 (M. C. LÓPEZ MARTÍNEZ y M. Á. GUTIÉRREZ-GARCÍA MOLINA, *Vicente López y Orihuela*. Orihuela, 1996, pp. 24 y ss.).

que había de hacerse. Estas obras se contrataron en noviembre de 1692 y a mediados del año siguiente, la documentación indica que estaban ya concluidas y, por tanto, listo el presbiterio para albergar el nuevo retablo, en cuya base se incorporaría un tabernáculo.

Poco tiempo después de la ubicación en el presbiterio de la colegiata de San Nicolás (Alicante) de un magnífico tabernáculo genovés de mármoles, se decide remodelar el presbiterio de la seo oriolana en el que, además de un templete, se llevaría a cabo una renovación de su revestimiento. Lógicamente, este tabernáculo venía a situar a la catedral en la órbita de los grandes templos, como se indicaba anteriormente, consolidándose, asimismo, esta tipología en esta diócesis de Orihuela con los ejemplos de Alicante, Elche, el catedralicio y, con posterioridad, el nuevo tabernáculo de mármoles para la oriolana parroquia de Santiago.

Levantado sobre un pedestal, ocupaba dos terceras partes del alzado del retablo y tenía dos cuerpos articulados cada uno de ellos con ocho columnas salomónicas, que según lo usual se adelantaban a la estructura propiamente dicha del templete. Este número de columnas indica bien a las claras que se trataba de una estructura exenta y, por tanto, con sus cuatro frentes resueltos de igual forma. Como bien ha señalado Vidal Bernabé, su composición sería semejante a la de la custodia procesional de la vecina catedral de Murcia, realizada en 1677 por el maestro toledano Antonio Pérez de Montalto, lo que obviamente remite una vez más a lo madrileño[513], si bien la diferencia con esta obra de platería estriba en que la pieza oriolana era cerrada con puertas, mientras que la murciana es completamente abierta. En otras palabras, presentaba una estructura equivalente a la de San Nicolás (Alicante), abierta, pero duplicada en sus dos cuerpos, lo que en definitiva aumentaba su aparato, aunque los lujosos mármoles del templete alicantino

[513] La semejanza de esta custodia, obra del platero toledano Antonio Pérez de Montalto fechada en 1678, con templetes madrileños de la época y en especial con el proyecto de Herrera Barnuevo para San Isidro ya ha sido puesta de relieve por J. RIVAS CARMONA, "La orfebrería barroca en Murcia", en VV. AA., *Murcia barroca*. Murcia, 1990, p. 90. Asimismo, es interesante ver al respecto el trabajo de M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería", *Estudios de Platería San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 343-362.

fueron reemplazados en este caso por maderas talladas y doradas, gracias a las cuales se pudo enriquecer extraordinariamente con una abundante decoración, que sobre todo se desplegó por las salomónicas. Las columnas del primer cuerpo se adornaron con angelillos y las del segundo con pámpanos y vides. Tan aparatosa decoración culminaba en el remate con el grupo escultórico de la Transfiguración, aludiendo al Salvador, titular de la catedral oriolana, con la imagen de Cristo rodeada por las de San Pedro, San Juan, Santiago, San Elías y Moisés.

El retablo de Antonio Caro también es conocido a través de fuentes documentales y puede decirse que tenía tres calles sobre una alta predela, separadas por pilastras que, en lugar de capitel, presentaban cariátides y, en vez de basa, tenían sartas de frutas, a la manera en que Bussy lo había hecho en la portada de la iglesia de Santa María (Elche). Las calles laterales alojarían, en hornacinas, las imágenes de los Santos Obispos apoyadas en repisas, ubicando angelitos con atributos de tales santos en la superficie que quedase sin decorar del retablo. El Padre Eterno ocupaba el remate, entre una gloria de nubes y serafines.

En suma, con este retablo y con el tabernáculo se imponía al presbiterio de la primera iglesia de la diócesis de Orihuela una nueva imagen, la imagen que requería el culto regenerado de la Contrarreforma. Ya no valían los retablos góticos de casillero, aun cubriendo toda la pared del ábside, pues ahora se precisaban imágenes mucho más grandes, con un sentido mayor de la pedagogía y de la catequesis a través de la iconografía. Evidentemente, este retablo venía a exaltar uno de los pilares fundamentales de la Contrarreforma, auspiciado desde el mismo Concilio de Trento, la Eucaristía, con la presencia de un imponente tabernáculo exento en la base del retablo, visible desde todos los puntos de la iglesia.

Como casi todas las catedrales de origen gótico, la de Orihuela conservaba en el centro de nave principal un coro, cerrado hacia el

presbiterio con una reja de los Savanian. En este templo no se tomará la determinación contrarreformista de suprimir el coro para una perfecta visión de las celebraciones litúrgicas, tal cual exigían las disposiciones de Trento y la participación activa de los fieles en las ceremonias[514]. En efecto, el coro se mantuvo siempre y se fue remozando con el paso del tiempo, llegando al siglo XVIII[515], momento en que se requiere la presencia de los alicantinos Juan Bautista Borja –escultor hasta ese momento sin presencia en la zona– y Tomás Llorens, un artesano, a quienes se encarga la sillería del coro de la catedral, firmándose el compromiso por ambas partes el 19 de noviembre de 1716 con la obligación de entregar y colocar la misma el 6 de enero de 1718.



Coro. Catedral de Orihuela.

En efecto, esta sillería será la última gran obra que lleve a cabo el Cabildo catedralicio en el siglo XVIII, si bien, como se ha indicado líneas arriba, durante la siguiente centuria cambiará nuevamente de aspecto el

[514] "En España, el peso de la tradición era muy fuerte y los coros no se tocaron" (G. RAMALLO ASENSIO, "El templo como espacio…", ob. cit., p. 50).

[515] A mediados del siglo XVI ya debía existir un coro "como lo prueba la magnífica reja renacentista que lo cierra", rodeado teóricamente de muros de piedra (VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 428-430).

presbiterio suprimiéndose las magnas piezas que en él se habían instalado poco tiempo antes. Los capítulos[516] de la sillería refrendan que ambos autores, alicantinos confesos, debían hacerse cargo de toda la obra y poner todas las herramientas necesarias tanto para hacer las sillas, la del Obispo incluida, como para su adaptación en el templo, en el espacio existente en el centro de la nave. El mismo documento exige que se siga el diseño y, aunque no se hace referencia a su autor, las características finales de esta obra indican que pudo perfectamente deberse a Borja, si bien hay determinados aspectos que contrastan con sus realizaciones en Valencia, mucho más comedidas[517], o incluso partes que parecen inacabadas o mal rematadas, posiblemente causa de la intervención del otro escultor, Tomás Llorens, con menos capacidad que el primero. Además de los asientos, debía realizarse la decoración del muro que rodeaba el coro, desde la terminación de las sillas hacia arriba, "con diferentes labores de estuco con perfiles de oro"; pared que fue sustituida al acabar la Guerra Civil por el actual cierre de madera[518].

La sillería presenta una escogida iconografía[519], con escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, inserta en unas placas en los respaldos de

---

[516] Los capítulos fueron publicados por J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante*…, ob. cit., pp. 232-233. Únicamente se añade esta referencia al pie, para no reiterarla en todos los datos extraídos de dicho trabajo. Con todo, debe decirse que la decisión de hacer nuevos el coro y el trascoro es de 1715 (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, pp. 139-140).

[517] Sugiere Sáez Vidal que Borja arribó a Alicante buscando un nuevo destino para ejercer libremente su arte, donde desplegara totalmente su capacidad de crear, dado que en Valencia se encontraba más limitado y más contenido.

[518] Este trascoro y el revestimiento fueron realizados hacia 1946 y fueron obra de Alejandro Ferrand, arquitecto conservador de Monumentos de Valencia, y de Antonio Serrano Peral, con la talla del escultor alicantino Eduardo Botí (J. RIVAS CARMONA, *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia, 1994, p. 165).

[519] Esta iconografía ha sido analizada con detalle en S. SEBASTIÁN LÓPEZ y A. MARTÍN CASELLES, *El coro de la catedral de Orihuela*. Valencia, 1996, pp. 17 y ss. Se ha dicho que estas escenas obedecen a diseños anteriores a esa fecha (p. 9). También se ha indicado que las mismas estarían "basadas en los grabados de la Biblia Sacra, publicada en Lyon, en 1547" (p. 9 aunque también viene explicado en VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 428-430). Dicen Sebastián y Martín que "el programa ideológico expresado en la sillería oriolana puede clasificarse dentro de la sistematización que establece San Agustín para la historia del mundo, en tres partes: *Ante legem*, *Sub lege* y *Sub gratia*" (p. 41), todo encaminado hacia la salvación.

los asientos[520], de poco relieve[521]. Con un cierto punto manierista por la complicación de las posturas y de los gestos, Borja y Llorens tallan estos pasajes e introducen repertorios figurativos, sobre todo ornamentales, que más tarde el primero reproducirá en sus obras alicantinas o en la de Aspe. Cabe señalar que esta obra de Orihuela supondrá la primera obra de Borja en la provincia de Alicante, si bien para la propia ciudad oriolana también ejecutará la pila bautismal de la iglesia de las Santas Justa y Rufina. Posiblemente, Borja, quien a todas luces sería el tracista de estos diseños, se inspiraría en láminas antiguas para los respaldos[522], a tenor de la indumentaria que lucen los personajes, que no es la contemporánea y parece ser que este escultor se aleja de los principios contrarreformistas del valor pedagógico de la imagen y su funcionalidad para conmover, al adoptar posturas naturalistas.

No contentos con las reformas que, desde el último tercio del siglo XVII, se emprendieron en el entorno catedralicio, es decir, el nuevo presbiterio, el aula capitular, la sacristía y su dotación de mobiliario, además de otras obras en las iglesias parroquiales de Santas Justa y Rufina y Santiago, se decidió, en un último intento de remozar la imagen del edificio que albergaba la silla episcopal[523], hacer una catedral nueva[524], bajo el

---

[520] Ciertamente, la mayor parte de estas sillerías catedralicias tenía talladas figuras de santos en sus respaldos, resultando este caso oriolano un hecho aislado y extraordinario, como se estudió en el trabajo de P. QUINTERO ATAURI, "Sillas de coro españolas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1908, p. 97.

[521] Este hecho se puede relacionar con la visura de láminas de orfebres y broncistas, más que de escultores o grabadores. Especialmente se han visto paralelismos en la concepción de la sillería con el frontal de altar que el valenciano Gaspar Lleó repujara para la catedral de Murcia (Cfr. A. IGUAL ÚBEDA, *El Gremio de Plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana*. Valencia, 1956, p. 158. Puede verse también el trabajo de D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*. Madrid, 1950, pp. 69 y ss.).

[522] Los autores que han estudiado esta sillería convienen en pensar que las láminas son de 1547, de la *Biblia sacra* de Lyon, lo que vendría a explicar que la indumentaria que presentan los personajes sea clasicista, de estirpe renacentista.

[523] Debe reseñarse que no fue el único intento vano de ampliar la catedral, pues en 1569 se realiza un proyecto, del que no se tienen datos, y posteriormente, a mediados del XVII se decidió emprender otro, del cual solamente se realizó la ampliación y renovación del presbiterio, según se ha estudiado. Todo ello es analizado por F. J. SÁNCHEZ PORTAS, "Intentos de ampliación y renovación de la catedral de Orihuela", en VV. AA., *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia, 2003, pp. 598-605.

[524] Ello no constituye un hecho aislado, pues durante el Barroco fueron numerosas las catedrales españolas que tuvieron intervenciones de este tipo. Puede ampliarse este tema en

marco del episcopado de Juan Elías Gómez de Terán, una época de auténtica eclosión arquitectónica[525], con obras de gran entidad como el Seminario o las distintas reformas llevadas a cabo por dicho mitrado en las parroquias de toda la diócesis. Este proyecto, cuyos planos se han dado a conocer recientemente por Francisca del Baño, pronto debió rechazarse a causa de la carestía de fondos económicos que pudieran asumir tan magna obra[526]. Realmente, más que una catedral nueva, lo que se quiso hacer fue, una vez más, ampliar el edificio existente[527]. Sí hubo un proyecto de nueva catedral que se conoce por otros planos, analizados en este caso por J. A. Ramírez, pero pertenece a un momento posterior, ya época de Carlos III y bajo la mitra de Pedro Albornoz[528].

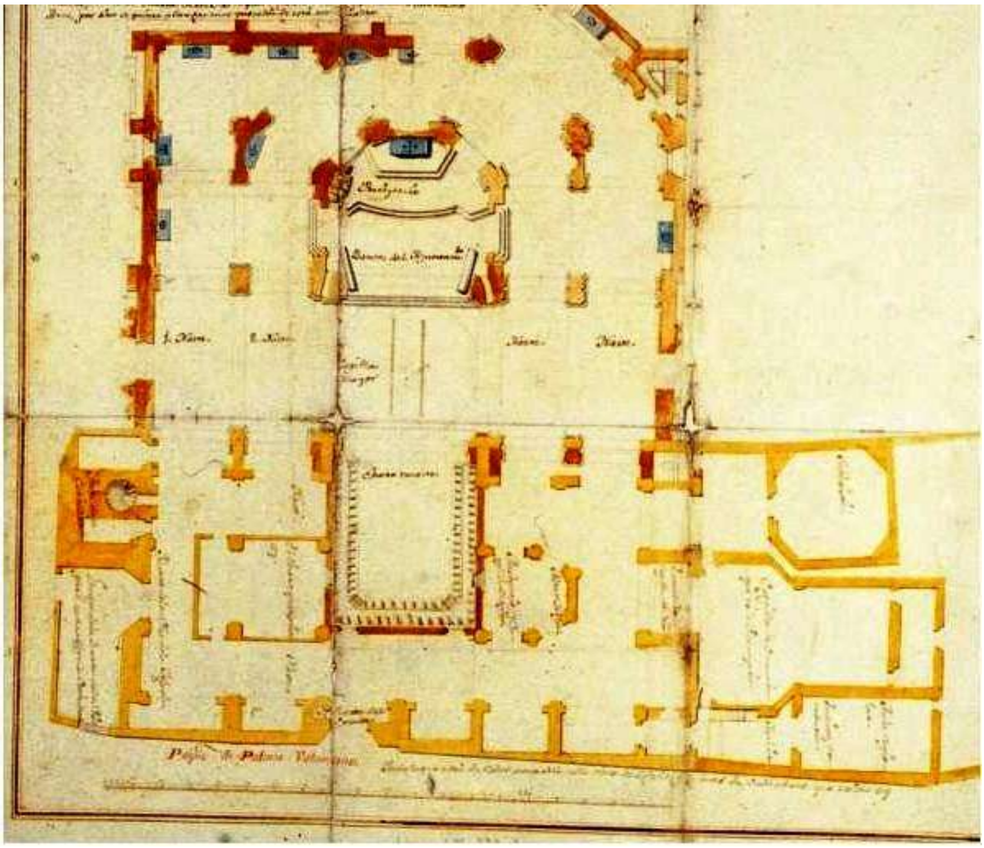
G. RAMALLO ASENSIO, "Aspectos generales de las catedrales españolas en el Barroco y su proyección al siglo XIX", en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*. Murcia, 2003, pp. 11-40.

[525] Esto ya lo dejan puesto de manifiesto Bérchez y Jarque al decir que por tales momentos se vive "un ambiente de renovación arquitectónica auspiciado por Gómez de Terán" (J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana,* ob. cit., p. 152).

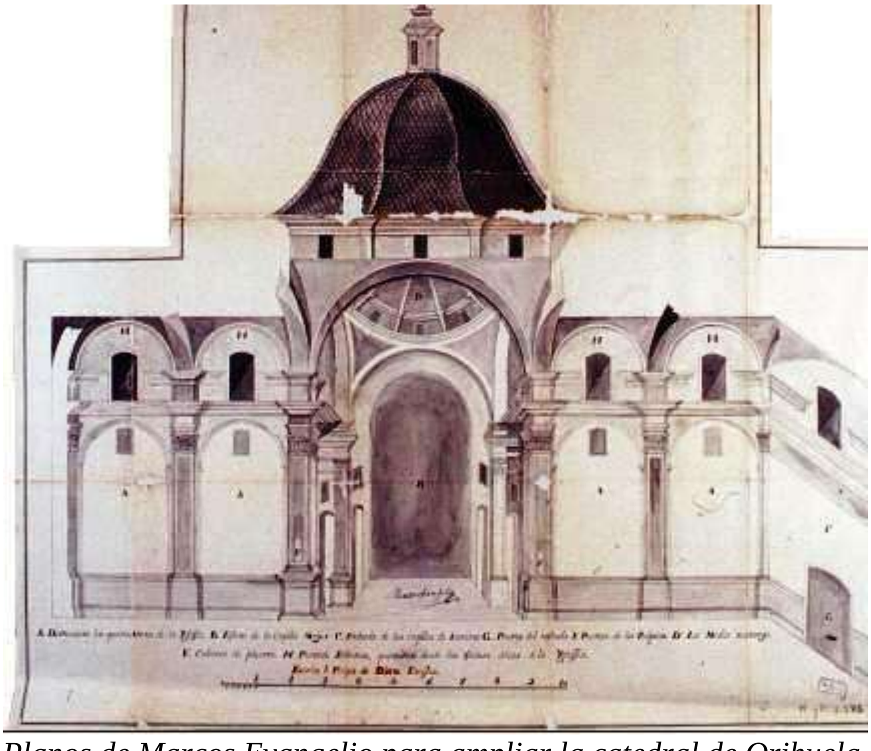
[526] A este respecto son muy claras estas palabras: "no satisfecho el desprendimiento del Sr. Gómez de Terán…pretendió invertir sus caudales en la construcción de una nueva y suntuosa catedral, para lo cual se formaron los correspondientes planos…y de cuyas pretensiones tuvo que desistir en vista de la negativa del Cabildo, que se opuso a la realización de tan loable proyecto, llevado de una mal entendida economía. Estos sinsabores, si bien amargaron el corazón del prelado, no debilitaron, empero, el desprendimiento generoso de que se hallaba poseído" (*Biografías de los Reverendísimos e Ilustrísimos Señores Obispos que han gobernado y regido la Diócesis de Orihuela*…, ob. cit., pp. 37-38). Ello mismo es citado, sin aportar más datos, en G. VIDAL TUR, *Un obispado español*…, ob. cit., t. I, p. 324.

[527] Ello es explicado en F. del BAÑO MARTÍNEZ, "Los planos inéditos del proyecto impulsado por el obispo Gómez de Terán para la ampliación de la catedral de Orihuela", *Archivo español de Arte*, nº 324- Madrid, 2008, p. 419.

[528] Así queda manifiesto en el estudio de J. A. RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, *El perfil de una utopía: la catedral nueva de Orihuela (arte, urbanismo y economía en el siglo XVIII)*. Madrid, 1978. Asimismo, estos planos fueron estudiados en VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 601-602, si bien en estas fichas se siguen atribuyendo a la época de Gómez de Terán.



Planos de Marcos Evangelio para ampliar la catedral de Orihuela.



Planos de Marcos Evangelio para ampliar la catedral de Orihuela.

La ampliación de Gómez de Terán contemplaba añadir una nueva capilla mayor, adosada al flanco septentrional del templo, cambiando con ello el sentido tradicional canónico de la orientación –que ahora sería sur-norte– y accediendo al mismo por la portada de Loreto, que estaría ahora ubicada a los pies y no en un lateral como antes, mientras que el crucero existente haría las veces de dos tramos de nave, en medio del cual se levantaría un coro mucho más amplio, y una nueva capilla mayor, más desahogada[529]. Ciertamente, esta ampliación correspondía a un deseo del obispo Gómez de Terán, quien decía que Dios le había iluminado y le había pedido que reformara la catedral, sede de su silla[530]. Se conocen cuatro planos, dos de ellos de Marcos Evangelio, uno de Antonio Villanueva y uno sin firmar, que muestran, en efecto, el giro de orientación que debía sufrir el edificio existente y las reformas que en él debían llevarse a cabo. Con todo, no se llegó a realizar esta ampliación ante la oposición del Cabildo catedralicio, que no vio con buenos ojos este capricho del prelado, y del propio pueblo de Orihuela, harto de gravámenes.

II.3.2 La iglesia de Santa María (Alicante)

Las reformas producidas en el templo gótico de Santa María (Alicante) bien podrían considerarse como un ejemplo paradigmático de

[529] La decisión se toma una vez finalizadas las honras fúnebres al rey Felipe V, pues la iglesia catedral resultaba estrecha y angustiosa, no dándose en ella “la separación de clases, llegando a causar confusión y aún irreverencia en estos tan sagrados actos”, por lo que “han pensado y discurrido…teniendo siempre por acertado y único el que se haga una capilla mayor a la parte del norte de esta iglesia, uniéndole a la nave actual de ella, con lo que queda útil todo de su cuerpo y todos los demás de su servicio, sin que se necesite variar ni utilizar el más mínimo, consiguiéndose al mismo tiempo una maravillosa extensión y ensanche, con que se logran todos los referidos fines”. El documento original, custodiado en el Archivo Histórico Nacional, fue transcrito por F. del BAÑO MARTÍNEZ, “Los planos inéditos del proyecto…”, ob. cit., p. 420.

[530] Ello se cita en J. A. RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, *El perfil de una utopía*…, ob. cit., p. 68. Incluso, se ha insinuado que esta ampliación obedecía más a los gustos de un prelado contrarreformista que a razones funcionales, pues con el nuevo edificio, el obispo entraría desde la calle a una nave amplia y no angosta, como la que había, es decir, se planteaba un nuevo espacio escenográfico, propio de una mentalidad barroca (F. del BAÑO MARTÍNEZ, “Los planos inéditos del proyecto…”, ob. cit., pp. 422-423). En numerosas ocasiones, Gómez de Terán aludirá al Concilio de Trento, especialmente al recurrir al arbitrio llamado del Matadero.

todo ello, pues la estructura de finales del siglo XV pronto se verá remozada en muchos de sus aspectos, durando esa regeneración hasta bien entrado el siglo XVIII, momento en que se concluiría la adecuación del antiguo templo a las nuevas necesidades de la Contrarreforma[531]. En primer lugar, los contrafuertes que hacían la separación de las capillas laterales se perforaron a finales del siglo XVI, concretamente en 1596[532], buscando precisamente algo que era manifiesto en los nuevos templos contrarreformistas: una mayor congregación de gente que asistiera al culto, pues la nave de cajón gótica se había quedado insuficiente ante un inusitado crecimiento de la población, por lo que se hubo de acometer una reforma que ampliara el espacio interior, lo que se pone en total relación con las finalidades principales de la arquitectura de la Contrarreforma. Esto también facilitaría el tránsito en la iglesia sin interrumpir la congregación de la nave central.

Evidentemente, esta reforma no es un hecho aislado que deba tratarse de manera puntual si no que, más bien, obedece al expreso deseo de querer ampliar el templo y, con ello, rivalizar con el de San Nicolás, pues es bien conocido el litigio entre los cleros de ambas parroquias por conseguir que a una de ellas se le concediera la dignidad de colegial[533], otorgada a San Nicolás por Bula del Papa Clemente VIII en 1598, previa petición de una comisión del obispado de Orihuela que con anterioridad había designado a dicha iglesia como colegial[534]. Este anhelo arranca desde inicios del siglo

---

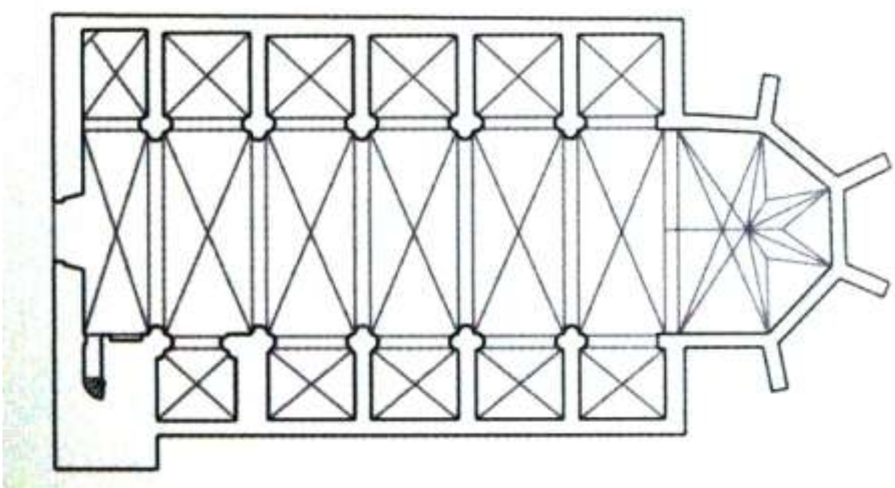
[531] Agradezco a D. Màrius Bevià, arquitecto conservador de la Basílica de Santa María (Alicante), que haya facilitado para este trabajo algunas fuentes documentales inéditas conservadas en su archivo particular, así como los proyectos de las distintas restauraciones que él mismo ha llevado a cabo en el templo en los últimos años y que en verdad revelan datos muy interesantes sobre el pasado de esta iglesia y que, para este estudio, resultan capitales.

[532] Otros autores, aun compartiendo el concepto de generar mayor amplitud de espacio, sitúan estas reformas en el siglo XVIII (Cfr. G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 30). Sin duda, hoy día "estas capillas…cumplen hoy la función de naves laterales" (VV. AA., *Santa María descubierta*. Alicante, 2005, s. p.).

[533] Ello se ha puesto de manifiesto recientemente en J. M. GINER MARTÍNEZ, "Adecuación de la plaza e iglesia de Santa María de Alicante", en VV. AA., *Restauraciones arquitectónicas para la exposición La Llum de les imatges. La faz de la eternidad*. Valencia, 2006, p. 55.

[534] Esta disputa fue objetivo de detenimiento y estudio en V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *La iglesia de San Nicolás de Alicante*. Alicante, 1960, pp. 25 y ss. A la ciudad de Alicante le había sido designada una colegiata en 1413 "que era unida en los dos cleros, de Santa María

XVI, pues en 1490 el rey Fernando el Católico eleva a la categoría de ciudad a la villa de Alicante y, por tanto, el Concejo municipal creyó oportuno, ante tal distinción, pedir ante el Papa de Roma que erigiera en colegial una de sus dos iglesias.



Planta de la iglesia de Santa María (Alicante). Siglo XVI.

El clero de la iglesia de Santa María, desde luego, no vio con buenos ojos que se pensara también en San Nicolás como candidata a obtener tal grado eclesiástico y formula un alegato aduciendo ser merecedora, por delante de la otra, de ese nombramiento pues ciertamente "es la más antigua de la ciudad de Alicante y la matriz", alegando asimismo que estaba en una posición mejor que la otra[535]. Ya en ese memorial se sugiere que, en caso de

---

y San Nicolás y, según Bendicho, debía estar su residencia medio año en cada iglesia". En el epígrafe de este trabajo relativo a la colegiata de San Nicolás se estudiará en profundidad estas circunstancias que pertenecen a la historia de la construcción del propio templo.

[535] Todo este memorial se encuentra en V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *La iglesia de San Nicolás*…, ob. cit., pp. 27-30 y resulta muy interesante su lectura para comprender que la iglesia de Santa María decidiera emprender obras de remozamiento con el fin de intentar tener la amplitud suficiente. Cabe señalar que en este litigio, que se prolongaría unos años más tras la designación de San Nicolás como colegial, intervino, a petición del clero de Santa María, el patriarca San Juan de Ribera, arzobispo en aquellos momentos de la archidiócesis de Valencia y persona de consulta que podía dirimir en estos asuntos, quien interviene con una carta sin pronunciarse sobre cuál de las dos iglesias debía merecer tal reconocimiento, si no que, más bien, procura poner un poco de paz y ruega por la unión de ambos cleros pues es "lo que se presupone y conviene al servicio de Nuestro Señor y bien de ella y de la Ciudad". Este pleito duraría hasta 1606 "en que finalmente se firmó la tan ansiada concordia con el beneficio de unos y el malestar de otros, pues el pueblo intervino activamente en la disputa" (F. G. SEIJÓ ALONSO, *Alicante ilustrado*. Alicante, 2004, p. 101).

ser elegida, se emprenderían obras en el interior del templo, pues "con hacer arcos en las capillas se podrá rodear toda y a las procesiones claustrales que será cosa muy fácil y de poco gasto", si bien contaba además con el coro y la sacristía, "dos piezas muy lindas y bien labradas y muy capaces, lo que no tiene la de San Nicolás". Por ello, se acomete la obra de perforar los contrafuertes para, así, insinuar una planta de cruz latina con tres naves como resultado de esas reformas, apta para albergar a más feligresía y, por tanto, ponerse en consonancia con lo dispuesto en el Concilio de Trento y por San Carlos Borromeo.

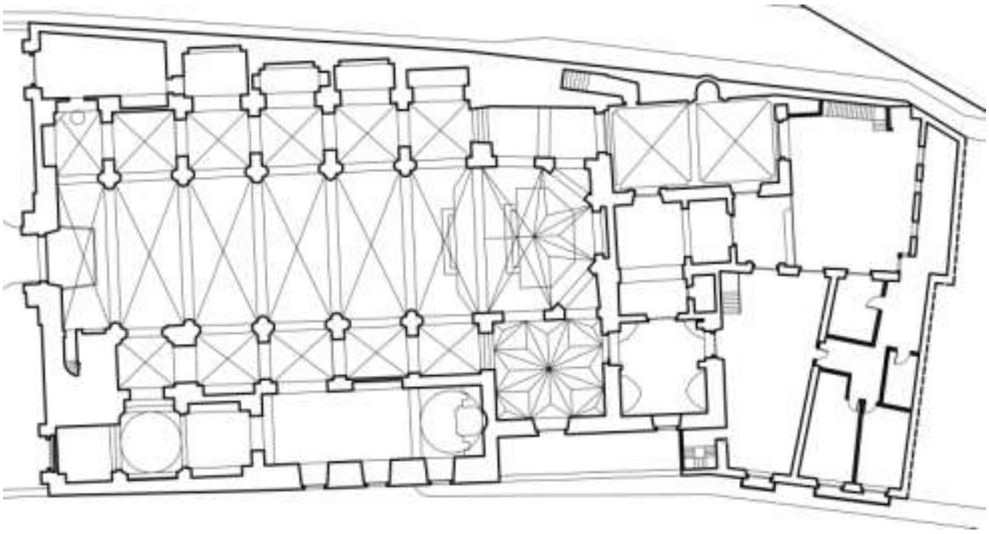
Parece que esa rivalidad con la iglesia de San Nicolás era el pretexto perfecto para acometer reformas y modificaciones, no sólo ceñidas a la ampliación de la nave sino también llevadas a las capillas, pues por tales años finales del siglo XVI se realizó una ampliación en el lado de la Epístola formada por un cuerpo abovedado a lo largo de todo el edificio y, sobre él, a la misma altura de la iglesia, se crea la Capilla de la Inmaculada Concepción, pues en 1586, por Bula del Papa Sixto V, se constituye en esta iglesia la Cofradía de la Purísima Concepción. Existía entonces una capilla lateral pero por tales momentos, con la iglesia en obras, se decide reformarla y adaptarla a los nuevos tiempos. Esta capilla constituye el primer ejemplo claro alicantino de la irrupción de la gramática renacentista[536], con una planta rectangular y medidas que rozan la perfección[537], lo que da idea de la cultura de su tracista, desconocido, empleando un lenguaje con claras semejanzas con la obra acometida por esos mismos años en el presbiterio de la iglesia de Santiago (Orihuela), a cargo de Jerónimo Quijano, si bien, ante la carencia documental, no puede afirmarse que dicho artista fuera el padre de las trazas de esta capilla[538], completamente clásica, con una bóveda de cañón con tratamiento casetonado y sostenida por dos arcos torales que

[536] Ello asimismo se pone de manifiesto en G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 30.

[537] "Su largo es tres veces su ancho y su altura, vez y media de nuevo el ancho" (M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante: ciudad y*…, ob. cit., p. 46).

[538] Se ha atribuido a Miguel Sánchez, aunque, a priori, no debe ser el tracista si no más bien el alarife ejecutor de un diseño, dato que aportó Bendicho (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 243).

descansan sobre cartelas de gusto romano, aunque sería concluida bastantes años después[539].



Planta de la iglesia de Santa María (Alicante).

Durante el siglo XVII se prosiguieron las obras de terminación de la perforación de los contrafuertes y la ampliación del templo por el lado sur e incluso se conoce una documentación fechada entre 1698 y 1704 sobre obras en el claustro y la antesacristía, obras ejecutadas por Vicente Mingot, consecuencia directa del bombardeo sufrido en la ciudad de Alicante en 1691 por los franceses[540]. Evidentemente, los efectos de la Guerra de

[539] En 1661 se realiza un listado de las obras que estaban sin concluir en la iglesia de Santa María, mencionándose "la paret que baixava de la vila vella, a on se han de fer les capelles per a posar los retaules y allargar la Capella de la Inmaculada Concepció de Nostra Senyora dels Ángels y fer la navada y arch y rexa a on está lo altar del Gloriós Senyor Sant Blay, posar rexes a les finestres que cahuen a la plaseta de Remiro y la Capella de la Comunió, y una paret de cal y canto al descubert que está a les espalses de la sacristía" (M. BEVIÁ, *Estudio previo de la iglesia de Santa María de Alicante*, t. II, inédito. Alicante, 1985, s. p.).

[540] Este bombardeo estuvo dentro del contexto de la Guerra de la Liga de Augsburgo o Guerra de los Nueve Años (1688-1697) que enfrentó a una coalición de estados europeos contra la Francia de Luis XIV. En 1691, una flota francesa realizó una incursión atacando varias ciudades españolas, empezando por Barcelona. El 21 de julio llegaba a Alicante con un ultimátum: o se pagaba una gran cantidad de dinero o se asediaba y destruía la ciudad. El Concejo rechazó la primera opción y se iniciaron las hostilidades, con un ataque continuado de 48 horas (P. ROSSER LIMIÑANA, *Nace una ciudad. Origen y evolución de las murallas de Alicante*. Alicante, 1992, pp. 28 y ss.). El bombardeo de 1691 dañó fundamentalmente al Ayuntamiento y en el caso de Santa María "algunas bombas alcanzaron el presbiterio que quedó parcialmente destruido, así como el aula capitular", emprendiéndose a partir de entonces una reconstrucción del templo (F. G. SEIJÓ ALONSO, *Alicante ilustrado*, ob. cit., p.104).

Sucesión también dejarían su huella en este templo[541], que, si bien no afectaron a la estructura del templo, sí requirieron una intervención para reparar ciertos elementos, especialmente en la zona del presbiterio aunque no se dañó el tabernáculo, además del muro sur, construido en la ampliación de inicios del siglo XVII.



Capilla de la Inmaculada Concepción. Iglesia de Santa María. Alicante..

[541] Puede verse también sobre el bombardeo de 1709 el trabajo de D. CHANDLER, "El asedio de Alicante: una defensa memorable", *Revista de Historia Militar*, nº 32. Madrid, 1972, pp. 105-121.



Vista lateral de los contrafuertes perforados. Iglesia de Santa María. Alicante.

Con todo, será en el siglo XVIII, el siglo de oro del arte alicantino, cuando se acometan las tres grandes obras del Barroco alicantino, a saber, el Ayuntamiento, la Capilla de la Comunión de la colegial de San Nicolás y la fachada de la iglesia de Santa María. Desde luego, estaba claro un deseo de terminar de modificar el aspecto de esta iglesia, tanto en su exterior con la erección de una torre que viniera a completar la fachada además de las tres portadas que obedecían al acceso a cada una de las tres naves, como en su interior, con la reforma del presbiterio, con una sugerida girola y una nueva apariencia del ábside.

Algunos autores indican que la construcción de la torre norte, a cargo del maestro Juan Bayona, tiene su principio en 1713 basándose en un documento por el que en ese año se subasta la obra de la torre con el fin de igualar la otra torre gótica existente[542], que le restaba simetría al conjunto.

[542] Bevià señala que R. Navarro había apuntado este dato, si bien no se ha podido acceder a la fuente, pero dista algunos años del inicio oficial de las obras de remodelación, actuación emprendida desde el Cabildo municipal en 1721 (M. BEVIÁ, *Estudio previo de la iglesia*…, ob. cit., s. p.). Dicho texto refrenda lo siguiente: "Arrendamiento de la obra y

Otros autores, sin embargo, plantean que la decisión de modificar la imagen que ofrecía la iglesia –un gran paño rectangular como fachada y una torre en el lado sur– se realiza el 17 de octubre de 1721 y obedece al expreso deseo de la Corporación municipal, que encarga un ambicioso proyecto arquitectónico a los maestros Francisco Mingot, Pedro Juan Violat y Nicolás Puerto[543]. Lo que se levanta, efectivamente, es una torre prismática, de planta cuadrada, en el lado norte, principiada, como se decía, en ese año 1713 y acabada en 1730[544] por Bernardo Vidrá o Vidre[545], quien, además, se encargaría de hacer ciertas reparaciones en la torre medieval preexistente[546].

Pero no sería la torre el único elemento objeto de renovación en este siglo XVIII, si no que su más elocuente imagen, la fachada, también absorbería buena parte del esfuerzo económico pues la que había, de estilo gótico, con una portada de arco apuntado y, encima, un rosetón, no era del gusto ni de la época ni del clero de la iglesia. La historia de su construcción, que arranca en 1721, presenta una serie de puntos polémicos, especialmente sobre su autoría y sobre las posibles intervenciones de afamados artistas de la zona en ella. El 17 de octubre de dicho año, el Concejo municipal acuerda

---

reparos de la torre y yglesia de Santa María según capítulos que se han formado para dicho efecto y por precio de cuarenta y ocho libras, diecinueve sueldos". Es posible pensar que ese documento se refiriera a la torre medieval antigua, necesitada de reparación, y no a la nueva, construida a partir de la decisión del gobierno local posterior. Asimismo, el trabajo de F. G. SEIJÓ ALONSO, *Alicante ilustrado*, ob. cit., p. 104 apoya la idea de que "en 1713 se pensó en construir una torre al otro lado de la fachada…se le encargó al maestro Bayona su hechura, con arreglo a las directrices de la primitiva". De este Bayona se dijo que "en el año 1713 fue director de las obras que se realizaban en la torre del reloj, situado en la iglesia parroquial de Santa María en Alicante (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 33).

[543] Cfr. M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante: ciudad y...*, ob. cit., p. 63.

[544] Bevià (*Estudio previo de la iglesia*…, ob. cit., s. p.) aporta la fecha de 1730 mientras que hay otros autores que lo sitúan en 1745 (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 274).

[545] Dice Varela a propósito de este Bernardo Vidrá o Vidrie que "en 1745 estaba construyendo la torre nueva en la iglesia de Santa María de Alicante", lo que descuadra un poco si se obedece al testigo documental (Cfr. S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 274).

[546] No se han encontrado los capítulos para la construcción de la torre pero sí se conoce el documento por el que se encarga la obra, en el que consta que "visto el memorial de los vicarios y clero de Santa María en que se pide que hagan algunos reparos que necesita la torre de la iglesia por amenazar ruina, acuerdan sus señorías que se hagan capítulos y preconice para día jueves diez de los corrientes y que su importe se recobre de la sisa de la carne cuando se establezca" (M. BEVIÀ, *Estudio previo de la iglesia*…, ob. cit., s. p.).

la construcción de la fachada de la iglesia de Santa María y para ello insta a la formación de los capítulos para la misma "en vista de la planta y perfil que se les muestre [a sus Señorías] por los canteros Francisco Mingot y Pedro Juan Violat y el Maestro albañil Nicolás Puerto"[547]. Es éste, quizá, uno de los puntos oscuros, pues los autores han lanzado sus teorías sobre si los planos eran propiedad de dichos maestros o si, por el contrario, ya existían unos planos anteriores que les fueron enseñados para su construcción[548]. Ante la carencia documental, lo más lógico es pensar que dichos diseños serían efectuados por Mingot, Violat y Puerto, si bien entrarán en escena otros nombres, caso de Juan Bautista Borja o Laureano Villanueva. Borja y Francisco Mingot actuaron como expertos asesores en la redacción de los capítulos, el primero en lo escultórico y el segundo en lo referente a la cantería, pues tales capítulos no contemplaban el alcance de la talla escultórica que debía hacerse en la fachada, por lo que el Concejo municipal acuerda que "se forme el perfil que ha de tener la talla"[549]. El encargo de esta talla recayó en el escultor Laureano Villanueva según atestiguan los documentos[550] y no en Juan Bautista Borja, aún siendo

---

[547] Este documento lo aporta por vez primera R. NAVARRO MALLEBRERA, "La portada principal de la iglesia de Santa María de Alicante: historia de su construcción", *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, nº 14. Alicante, 1975, p. 75.

[548] La hipótesis de que los planos no fueron de Mingot, Violat y Puerto, sino que existían previamente, la sostiene R. NAVARRO MALLEBRERA, "La portada principal de la iglesia de Santa María de Alicante…", ob. cit., p. 75. Navarro entiende el documento mencionado en el sentido de que "el Ayuntamiento disponía en la fecha antes citada de una planta y perfil que sirvieron para realizar la obra actual", sin remitirse a ningún testigo documental concreto. Por su parte, el estudio de I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental*…, ob. cit., pp. 72-79, apoya la tesis de Navarro mientras que la postura que señala la autoría de los planos a tales artífices la mantiene J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante*…, ob. cit., pp. 149 y 153, indicando que "dicho diseño tendría un carácter preferentemente arquitectónico y no ornamental" (p. 153).

[549] Aquí se produce un *lapsus*, pues en los capítulos se exige que "tenga obligación el arrendador de que toda la talla y escultoría haya de ser de buena mano, siguiendo las medidas y alzados así de talla como de las imágenes, según se demuestra en el perfil dejándolo a uso y costumbre de buen oficial" (J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante*…, ob. cit., p. 154).

[550] Estos documentos los mostró L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, "Noticias inéditas de escultores en la ciudad de Alicante durante el siglo XVIII: Villanueva, Borja, Valentín y otros", *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, nº 16. Alicante, 1976, p. 17, apoyándose en R. NAVARRO MALLEBRERA, "de la iglesia de Santa María de Alicante…", ob. cit., p. 75. Señala Hernández que "sobre el escultor Laureano Villanueva, sabíamos de su estancia en la ciudad el 10 de noviembre de 1721, momento en que la corporación municipal le encarga 'la confección de un modelo de talla que hubiera de llevar la obra', referido a la portada de la iglesia de Santa María".

director de la obra y asesor en los capítulos porque había sido llamado por la Junta parroquial de la iglesia de las Santas Justa y Rufina (Orihuela) para terminar la ejecución de la pila bautismal.



Portada. Iglesia de Santa María. Alicante.

Villanueva levantará nuevos planos con el aparato decorativo y escultórico, que se incorporarán a los ya existentes, sacándose a última subasta la obra el 18 de noviembre de 1721, a la que solamente concurrieron

Lorenzo Chápuli y Manuel Violat, resolviéndose a favor de este último por una cantidad de 1208 libras, 8 sueldos y 6 dineros[551]. A Manuel Violat le sustituiría Pedro Juan Violat en 1722 sin que se conozcan las razones aparentes de dicho cambio[552], quien redactaría un nuevo memorial haciendo constar "la falta de algunas circunstancias que no se tuvieron presentes al tiempo de la planta de dicha obra ni están en su perfil", por lo que se nombra a una comisión encargada de revisar todo ello, compuesta por Francisco Mingot y Laureano Villanueva. La obra, previsiblemente, debió acabarse en 1724 y fue reconocida por Juan Bautista Borja, que ya había vuelto de Orihuela, y el mismo Mingot, quienes declaran "haberse faltado a los capítulos y colígese no tendrá dicha obra la permanencia que debía tener"[553]. Por tanto, puede decirse que la autoría de los planos se debió a Francisco Mingot, Pedro Juan Violat y Nicolás Puerto, mientras que la escultura y la talla debieron inspirarse en un diseño de Laureano Villanueva.

Cuando parecía que la portada había sido concluida satisfactoriamente, vuelve a encontrarse documentación de pagos continuados en 1727 y 1728 a Juan Bautista Borja y su numeroso equipo de auxiliares, lo que posiblemente pueda obedecer a una remodelación "especialmente importante en el aspecto escultórico y ornamental"[554], quedando así, finalmente, concluida la obra de la fachada de la iglesia de Santa María, compuesta por la portada principal y dos falsas portadas

---

[551] "Parte de esa cantidad provenía de los fondos que en aquellos años aportó el monarca Fernando VI para la mejora de los templos" (F. G. SEIJÓ ALONSO, *Alicante ilustrado*, ob. cit., p. 104).

[552] Varela menciona que Manuel Violat "es el autor que realizó parte de la portada de Santa María de Alicante, obras que comenzaron en el año 1721. Se ignoran los motivos por los cuales dejó en 1722 de trabajar en la obra, sucediéndole P. J. Violat" (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 277).

[553] Las referencias están extraídas de V. MARTÍNEZ MORELLÁ, "La portada de la iglesia de Santa María de Alicante", *Galatea*, nº 2. Alicante, 1954, pp. 51-55.

[554] Sáez Vidal indica que los documentos "informan puntualmente de los pagos que cada semana el municipio libraba a Borja y su equipo", entre los que se contaban José Terol, Vicente Castell, Vicente y Jacinto Perales (J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante*…, ob. cit., p. 156). Bérchez también sitúa a Borja en esta obra y dice que "participó en las decoraciones de las portadas de la iglesia de Santa María de Alicante" (J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*, ob. cit., p. 124), de la misma manera que lo hizo Tormo al decir que "la triple portada principal, al imafronte, es magnífica obra barroca, realizada (1721-24) por Manuel Violat, debiendo ser de Juan Bautista Borja toda la escultura" (E. TORMO MONZÓ, *Levante*…, ob. cit., p. 270).

laterales, que debían dar acceso a las naves laterales intuidas tras la perforación de los contrafuertes a finales del siglo XVI[555], lo que permite crear un efecto escenográfico a pesar de la planitud de sus elementos[556].

Si el proceso de la construcción de la fachada estaba revestido de un especial interés por fijar su autoría, no menos relevancia tendrán sus complejas realizaciones escultóricas de Juan Bautista Borja y sus colaboradores[557], si bien sus labores se ceñirían fundamentalmente a adecuar la composición arquitectónica al registro decorativo imperante en la época y ya visto en otras portadas análogas, como la iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Aspe) y a otras obras emblemáticas, caso de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (Vinaroz, Castellón), con diseño de Eugenio Guilló y ejecución de Viñes y Mir[558]. Ciertamente, esta portada central sigue el esquema de un retablo[559], por lo que, más que arquitectónica, resulta más escultórica, con dos cuerpos separados por un entablamento que se curva en su zona central para albergar una gran cartela en la que se dispone el anagrama mariano coronado y sostenido por dos ángeles sobre un fondo de gran profusión decorativa. El cuerpo inferior se organiza en torno al acceso, adintelado, flanqueado por sendos pares de columnas de fuste liso y

---

[555] "Se opta por una solución claramente teatral, sin que la nueva fachada responda a la estructura interna y organización del edificio" (M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante: ciudad y...*, ob. cit., p. 63). Ciertamente, se trata "de un enorme plano que regulariza indistintamente el espacio urbano y la apariencia en la composición interior del templo" (VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, p. 42).
[556] Moya definió esta arquitectura como "de tapiz colgado", una solución típicamente española que puede tener su origen en el nomadismo de la corte durante la Edad Media (L. MOYA BLANCO, "La escenografía en la arquitectura de El Escorial", en VV. AA., *El Escorial. La arquitectura del Monasterio*. Madrid, 1986).
[557] Con todo, de esta portada se dijo que tenía un "diseño bastante pobre y poco original", en la estela de las iglesias valencianas de finales del siglo XVII e inicios del XVIII, ligadas a los nombres de Juan Bautista Pérez y José Viñes (J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante*…, ob. cit., p. 147).
[558] La fachada de esta iglesia incorpora "novedades como la cornisa de perfil oblicuo o el arco abocinado de la portada, apeado en pilares declinantes que formalizan externamente baquetones a la manera gótica", sin embargo nada tiene de italianizante esta portada pues presenta influencias de la arquitectura de Pérez Castiel, como las columnas salomónicas sobre altos pedestales (J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*, ob. cit., pp. 66-68). Esta iglesia es considerada como "cabeza de serie de las portadas barrocas del Reino de Valencia" (A. J. GASCÓ, "La arciprestal de Vinaroz, encrucijada de estilos", *Academia*, nº 48. Madrid, 1979, p. 149).
[559] Un análisis pormenorizado de las formas de la misma puede verse en I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental*…, ob. cit., pp. 72-79.

salomónicas de capitel compuesto sobre basamento corrido y escalonado, logrando un efecto de movimiento que contrasta con la planitud del resto del conjunto. Al interior se ubican retropilastras cajeadas y, más en los extremos, otras pilastras con el cajetín ocupado por una triple decoración, que va haciéndose más profusa conforme se avanza en altura, desde líneas paralelas en torno a un núcleo geométrico, hasta flores y máscaras vegetales rodeadas de rocallas y, a manera de capitel, un ángel niño de cuerpo entero apoyado en una ménsula.

El cuerpo superior se dispone en torno a una hornacina de medio punto, de intradós abovedado, con una escultura de bulto de María arrodillada y avanzando los brazos sobre el pecho, mientras dirige su mirada a lo alto, sobre una gloria del mismo estilo que la de la cartela inferior. Se ha insinuado que, vistas las concomitancias, Borja pudiera haberse inspirado en el grupo escultórico de la portada principal de la iglesia de Santa María (Elche), de idéntico tema, si bien en el caso alicantino se logra mucho más dinamismo por dos razones: la adecuación de la escultura a la hornacina –en la de Elche, la hornacina es demasiado grande para el grupo– y el tratamiento de la imagen de la Virgen, menos estática. Remata superiormente este conjunto un relieve de la Santísima Trinidad coronando a la Virgen, mientras que los límites laterales los marcan unos falsos estípites decorados con flores y un angelito como ménsula. Aparecen asimismo columnas de fuste anillado y tercio inferior decorado por rocallas, con capitel compuesto, completando la ornamentación las rocallas y las máscaras dispuestas sobre el muro. El entablamento de este cuerpo es idéntico al del cuerpo bajo y en su centro se alberga el escudo de la ciudad de Alicante por ser el municipio el que aportó los fondos para su construcción. A ambos lados se colocan dos ventanas coronadas por una cornisa y las esculturas de bulto de Santiago y San Andrés, sobre alto basamento, y dos esculturas más pequeñas y deterioradas, también de bulto, que quizá podrían representar a San Pablo y San Pedro. La portada está

coronada por pebeteros y pirámides estilizadas que flanquean una escultura hoy desaparecida y dispuesta en el eje del escudo.

Interesantes efectos son los que se consiguen con esta portada, como el movimiento sugerido a través del juego de entrantes y salientes de los basamentos de las columnas[560], además de introducir algunas novedades en la zona, como el intradós abocinado de la hornacina del cuerpo superior o las dos ventanas cubiertas por una cornisa de ángulos curvos.

En la fachada se dispusieron dos portadas más, flanqueando la principal, que en realidad son falsas, pues no se efectúa el ingreso a las naves laterales sugeridas a través de ellas, sino que solamente se accede de manera secundaria al templo. Estas dos portadas, mucho menos efectistas, difieren por algunos motivos de la principal[561], habiéndose debido, por tanto, a otro tracista. Esta hipótesis la sostuvo Navarro[562] y Vidal la completó[563], mientras que Sáez se inclinó por atribuir la autoría de estas portadas a Juan Bautista Borja tras haber encontrado una nueva documentación que refrendaba los pagos a Borja y su taller durante 1727-28, a la que se ha aludido anteriormente. Supone este último autor que dicha información "se trataría de trabajos efectuados en las portadas laterales"[564],

[560] En este sentido, la cita a Bérchez es más que obligatoria: "a pesar de la vertebración claroscurista de sus calles, con penetrantes silencios lumínicos entre resaltados ejes columnarios y del empleo de algunos registros arquitectónicos novedosos…gana la partida el prolijo decorativismo plástico y el tratamiento de las estatuas de bulto redondo" J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*, ob. cit., p. 124). Además, se dijo de ella que era "uno de los conjuntos de la época más significativos del su del País Valenciano" (G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 30).

[561] Esto ya fue puesto de manifiesto por R. NAVARRO MALLEBRERA, "Notas sobre el primer rococó en la Gobernación de Orihuela", *Ítem*, nº 1. Alicante, 1977, pp. 58, al decir que "la documentación existente revela claramente que no se realizaron a la par y, por otra, los rasgos estilísticos de estas últimas [las laterales] no sólo son muy diferentes a los de la principal, sino que introducen una línea ornamental nueva", estableciendo un paralelismo entre estos motivos decorativos que presentan las portadas laterales y los hallados en la portada del Colegio de Jesuitas de Alicante.

[562] R. NAVARRO MALLEBRERA, "Notas sobre el primer rococó…", ob. cit., pp. 48-64.

[563] I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental*…, ob. cit., p. 90.

[564] J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante*…, ob. cit., p. 161, si bien asimismo menciona como autores de las portadas a los miembros del taller de Borja, especialmente José Terol (el que más veces aparece en la documentación), Vicente Castell y Jacinto y Antonio Perales. Sáez es claro en su veredicto: "no debemos perder de vista que su trabajo sería solo de ejecutor, y no de creación, cuyo papel se lo reservamos a Borja", pues "la actuación de

hechas con posterioridad a la conclusión de la principal, logrando, así, la constitución de un foco artístico de primera fila, a la manera de lo que supuso la Catedral de Murcia para el Renacimiento levantino, cuyo núcleo matriz lo compondría la figura de Juan Bautista Borja.

Las dos portadas son gemelas y están organizadas en un solo cuerpo en torno al acceso, con arco de medio punto con una rosca de triple moldura y un motivo floral en la clave. Sostienen al arco unos pilares, flanqueados por pilastras sobre alto basamento ricamente decoradas a base de motivos vegetales y florales, rematándose éstas con un mensulón ornamentado también con rocallas y flores. Encima de ellas cabalga un entablamento corrido con un friso recubierto de rocallas, de igual manera que ocurre en las enjutas del arco, aunque éstas se aprovechan para disponer relieves de murallas, como los vistos en las puertas del claustro de la Capilla de la Comunión de la iglesia de San Nicolás (Alicante) o en las portadas de la iglesia del convento de la Santa Faz (Alicante), obras todas ellas de Borja. Por encima del entablamento, el remate de las portadas lo constituyen sendos ángeles enfrentados que sostienen un flamero, estando todo ello enmarcado por palmas.

El interior también será objeto de modificaciones en este prolífico siglo XVIII, pues en 1731 se tiene constancia de labores en la zona del ábside a cargo de Lorenzo Chápuli, de quien se dice en la documentación que "abre nuevas ventanas" [565], si bien no fue realmente eso lo que hizo si no que, más bien, remodelaría las ventanas góticas existentes para convertirlas en vanos adintelados y construir, más tarde, marcos de molduras de madera rococós, como se verá a continuación.

éste se orientaba de manera primordial a la elaboración de esculturas en bulto redondo, y no necesariamente a labores de talla" pudiendo atribuirse a su mano los grupos de angelotes que aparecen en el remate de ambas portadas.

[565] Dice Bevià que tales acciones se efectuaron "con el fin de hermosear más aún el templo a tono con las obras que se estaban llevando a cabo" (M. BEVIÀ, *Estudio previo de la iglesia*…, ob. cit., s. p.). Este dato ya lo aportó R. NAVARRO MALLEBRERA, "El escultor Pascual Valentí y la remodelación del presbiterio de Santa María de Alicante", *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, nº 16. Alicante, 1976, p. 51.

La realización de tales marcos, entre otras cosas, encaja plenamente en la decisión de remodelar el presbiterio adoptada por la parroquia el 24 de junio de 1751, encargando la obra a José Guillén y José Puerto, si bien será el segundo el que figurará como director de las obras. La reforma contemplaba la creación de unos arcos formeros en los lados del altar, la supresión del retablo que ocuparía el arco ciego central, de Antonio Villanueva representando el incendio de 1484 y el llamado *Milagro de las Formas*, actualmente en el brazo del crucero del lado de la Epístola, y el alargamiento del suelo, lo que vendría a configurar un aspecto de girola. Se le daba, por tanto, una nueva apariencia al presbiterio de la iglesia de Santa María, con una mayor luminosidad que le conferiría más tarde el dorado de los marcos. Dejaba, pues, de ser una iglesia vetusta para ser un espacio renovado, acorde a los gustos de la época y a las exigencias litúrgicas regeneradas desde el Concilio de Trento.

Es plausible pensar que el objetivo último de estas reformas no sería otro que la construcción de un camarín en el centro, en cuyo interior se dispondría una imagen sedente de la Asunción con el Niño sobre un trono angélico, a la manera de los de San Nicolás (Alicante) o Santa María (Elche). La composición del camarín fue encargada a Francisco Torres, natural de Orihuela, además del frontis de la hornacina, encargado en 1754. El camarín, de planta octogonal centralizada, está cubierto por una falsa cúpula con cupulín, presentando pilastras corintias en los ángulos de los muros sobre un zócalo corrido. Los muros de este camarín fueron construidos por Francisco Tormo, dorador y alarife, siendo subastada su decoración una vez terminados y adjudicándose a Bautista Martínez la parte decorativa y al escultor Pascual Valentí la talla de figuras y molduras. Se concluyó arquitectónicamente el habitáculo en 1763, a falta de las cornucopias, que fueron traídas desde Madrid en 1770 y que daban remate a la obra.



Presbiterio. Iglesia de Santa María. Alicante.

El camarín, un octógono irregular cubierto por falsa cúpula radial coronada por cupulín, presenta en los ángulos pilastras corintias sobre un zócalo corrido, que sostiene un entablamento sobre el que se asienta la cúpula. Las pilastras, de fuste cajeado, decoran sus tercios superior e inferior con molduras de rocalla, mientras que el central finge escudos pintados. Los lados menores están ocupados por una gran cornucopia partida, con rocallas y enmarcada por cuatro más pequeñas. Los restantes espacios de estos lados presentan escudos pintados, obra de Antonio Espinosa, mientras que en el entablamento corrido se disponen ángeles sosteniendo escudos en los lados mayores y, en los menores, cabezas de ángeles-niños. En la hornacina central del camarín se aloja una imagen de la Virgen de la Asunción, remodelada parcialmente en 1760 por Pascual Valentí[566], sobre un coro de

[566] "La primitiva debió ser una figura de vestir de fines del XVII, a la que Valentí no sólo añadió el coro angélico y el cuerpo, sino también el Niño, que, sostenido por la Madre, crea una extraña iconografía de la Virgen de la Asunción. Concluida la imagen, fue pintada y encarnada por Francisco Tormo en 1761" (R. NAVARRO MALLEBRERA, "El escultor Pascual Valentí y la remodelación…", ob. cit., p. 53).

ángeles, en una perspectiva muy forzada que revela la preferencia de las poses complicadas de Valentí[567].



Detalle de uno de los cuadros. Iglesia de Santa María. Alicante.

567 "La Virgen…se sienta sobre un coro angélico, sosteniendo y mostrando un Niño en actitud de bendecir, adelanta una de las piernas, mientras que la otra se retrasa, creando un juego dinámico que rompe el estatismo tradicional de la figura y contrasta con la inexpresividad del rostro" (R. NAVARRO MALLEBRERA, "El escultor Pascual Valentí y la remodelación…", ob. cit., p. 54).

Tres años más tarde, en 1766, se aprobaría la realización de un tabernáculo, al amparo de las ideas de exaltación del culto a la Eucaristía promovido desde el Concilio de Trento. Este magnífico templete fue encargado al mismo tallista Pascual Valentí[568], quien remataría la pieza en 1769 con la colocación de la cúpula, siendo más tarde dorado por Agustín Espinosa. En sí, el tabernáculo es una estructura de madera dorada que arranca directamente desde la mesa de altar que hiciera en 1754 Vicente Mingot, sobre la que dispone un basamento octogonal, con cuatro lados ocupados por ménsulas pareadas, sobre las que apoyan las columnas del primer cuerpo, mientras que en los otros cuatro lados, de forma cóncava, se ubican escudos de rocalla. Los pares de columnas corintias en las esquinas soportan un entablamento recto, curvado únicamente en la zona central para albergar una cartela con el Cordero místico sobre el Libro de los Siete Sellos en medio de un rompimiento de nubes, que trata de imitar la disposición del cuerpo inferior de la portada principal. El entablamento, en los otros tres lados, se dispone de igual manera, si bien la cartela únicamente presentará decoración a base de nubes y ángeles. El baldaquino se ve bellamente rematado por una decoración abigarrada de ángeles de bulto en los ejes de las columnas inferiores y otros elementos vegetales, amén de las rocallas, casi protagonistas de la pieza, para coronarse con una cúpula sostenida por cuatro grandes volutas, sobre la que se encuentra de nuevo el Cordero, las Tablas de la Ley y un cáliz con la Sagrada Forma. Recuerda este tabernáculo algunas láminas italianas del último tercio del siglo XVII, especialmente las de Giuseppe Galli Bibiena, sobre todo por la presencia de las columnas pareadas dispuestas diagonalmente en las esquinas.

---

[568] Martínez Morellá atribuyó la obra a Valentí y la fechó en 1754 (V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *Alicante monumental*. Alicante, 1963, p. 36), mientras que Navarro aporta toda la documentación (Cfr. R. NAVARRO MALLEBRERA, "El escultor Pascual Valentí y la remodelación…", ob. cit., 1976). Con todo, se ha dicho que "su obra más importante fue la decoración del presbiterio de Santa María" pues Valentí "proyectó el más bello conjunto rococó de la provincia" (R. NAVARRO MALLEBRERA e I. VIDAL BERNABÉ, "Arte", ob. cit., pp. 482-483). Asimismo, cabe señalar que realizó entre 1763 y 1766 "varias esculturas para la iglesia, que han desaparecido. En 1765 trazó la planta y redactó los capítulos para el arrendamiento de dos tornavoces, que posteriormente se adjudicarían en pública subasta", además de ejecutar en 1769 "las cartelas que sostienen las lámparas del Altar mayor".

Sin embargo, el carácter rococó de este ámbito del templo de Santa María viene por los cuatro lienzos y sus respectivos marcos, además del frontis del camarín, realizados entre 1754 y 1770. Francisco Torres, como se decía anteriormente, lleva a cabo la confección del frontis de madera del camarín, rematado en 1770 por Antonio Ballesteros, según carta de pago[569]. En esa misma fecha, Agustín Espinosa recibe cierta cantidad por dos lienzos para el ábside, con los temas de San Juan Crisóstomo y San Rafael[570], situados en los extremos, siendo tallados sus marcos por Pascual Valentí con la peculiaridad de que se extienden superiormente hasta confundirse con la ventana de arriba, lo que provoca que carezcan de escudos, como los otros dos marcos centrales[571]. La documentación no explicita que Espinosa pintara los lienzos, si bien un análisis de los mismos revela prontamente que el de San Rafael es, sin duda, obra suya[572], mientras que el otro debería adscribirse a su taller o algún seguidor cercano, como alguno de sus hijos[573]. Los otros cuadros centrales, de San José y San Joaquín, muestran algunas diferencias de estilo, lo que confirmaría la

---

[569] La información de la intervención de Antonio Ballesteros se encuentra en R. NAVARRO MALLEBRERA, "El escultor Pascual Valentí y la remodelación…", ob. cit., pp. 56-57. Dice Navarro que "en 1770 consta un pago de Antonio Ballesteros, uno de los tallistas más acreditados de Alicante, por dieciséis cartelas para el presbiterio. Suponemos que será obra de este último los escudos que coronan los marcos interiores, el frontis, las placas sustituidas sobre los arcos, ya que todo ello no guarda relación con el frontis ni con los marcos exteriores, pero sí con los interiores, obra del propio Ballesteros. También serán obra suya los ángeles que rematan el frontis".

[570] Estos lienzos "fueron sometidos a la aprobación de Antonio Villanueva, circunstancia que, unida a la superior calidad del primero de ellos, ha hecho pensar en la posibilidad de que el mismo fuera obra del pintor franciscano" (VV. AA., *El barroco en tierras alicantinas*. Alicante, 1993, p. 169)

[571] El 26 de septiembre de 1770, Espinosa "presentó carta de pago por el valor de varios trabajos de dorado, barnizado y pintado de la cajonada de la sacristía de Santa María, otras obras en la misma iglesia y por dos cuadros, uno de San Rafael y otro de San Juan Crisóstomo, así como dos visuras a la obra del camarín de la Virgen" (L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*…, ob. cit., t. III, p. 116).

[572] "La cuidada y equilibrada composición; la perfección en el dibujo y en el modelado de las anatomías; el tratamiento de los sucesivos planos de profundidad, así como el paisaje y otros detalles, nos muestran a un pintor de aceptable calidad" (L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*…, ob. cit., t. I, p. 122).

[573] Señala Hernández Guardiola que este lienzo "hay que adscribirlo por entero al taller: el apelmazamiento compositivo, ciertas dificultades en la distribución de los personajes y en los escorzos, mediania en el tratamiento de las distintas anatomías, así lo corroboran" (L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*…, ob. cit., p. 122).

intervención de otro autor en la reforma del presbiterio, dada la dilatación de las obras en el tiempo, si bien el pintor de estos lienzos podría estar perfectamente en el taller de Espinosa, a tenor de las semejanzas compositivas con el de San Juan Crisóstomo, insinuando Hernández Guardiola que pudieron deberse a la mano del hijo de Agustín Espinosa, también llamado Agustín, quien regentaría el taller familiar por aquellos años. Acerca del discurso iconográfico general, se ha sugerido que pudieran deberse a intereses particulares de cofradías o gremios, pues no representan ni las principales devociones ni un programa coherente sobre una idea concreta[574].

Las reformas del siglo XVIII en la iglesia de Santa María se completan con la construcción de la Capilla de la Comunión, contemporánea a las obras de realización de la fachada (ca. 1720), en el lado del Evangelio, a los pies, con entrada independiente desde el exterior –una de las portadas laterales que se harían algo más tarde–, muy modesta, con planta de cruz griega inscrita en un cuadrado, con una nave central y unas subnaves consecuencia de los espacios residuales laterales, cubierta por una cúpula sin tambor en cuyas pechinas se disponen escenas de milagros eucarísticos. El acceso a esta capilla desde la nave se hace mediante un arco de medio punto con una puerta con rejería barroca.

II.3.3 La iglesia de Santa María (Villena)

La iglesia de Santa María se estaba construyendo en 1575 a expensas de los beneficios aportados por Dª Catalina Ruiz de Alarcón, terminándose pocos años después pero continuamente sometida a reformas y modificaciones, especialmente en el siglo XVIII, momento en que se levanta su portada. La fachada había sido iniciada en 1630 pero no será hasta 1717

[574] "No parece que haya existido un programa iconográfico previo a la hora de disponer estos cuatro lienzos en el presbiterio. Son asuntos muy diferentes" (VV. AA., *La faz de la eternidad*…, ob. cit., p. 540).

cuando se decida decorar el paño de muro con una portada en torno al acceso. Ante la carencia documental, sólo puede ofrecerse que el encargo fue realizado a Antonio Salvador, sin que pueda saberse si dicho Salvador fue el autor de las trazas o, simplemente, el tallista que las llevaría a la práctica. El interior de la iglesia también sufrió ciertas reformas, como las nuevas puertas o la reja que cerraba el Altar mayor, del mismo año que la portada y obra del maestro herrero Antonio Milán y Navarro[575].

En cuanto a la portada, cabe decir que se organiza en un único cuerpo en torno al ingreso, de estilo barroco temperado, presentando el inferior dos columnas flanqueando el vano adintelado de acceso al templo, de fuste liso con el tercio inferior decorado con rocallas y el jarro de azucenas, símbolo de María, titular del mismo. Estas columnas esconden un juego de dos retropilastras, una más avanzada que la otra, de fuste cajeado y capitel corintio, idéntico al de las columnas. El entablamento, en el que se dispone una cartela central con el anagrama mariano envuelto en una profusa decoración vegetal, ofrece un juego de entrantes y salientes, al compás de los basamentos de las columnas y de los huecos que deja el ingreso y las pilastras, siendo el único elemento que ofrece dinamismo y movimiento en la fachada, pues todo lo demás resulta estático, inclusive el grupo escultórico de la Asunción de la Virgen, escultura de bulto redondo que ocupa la hornacina de arco rebajado del cuerpo superior con cornisa oblicua[576], de superficies toscas y poco conseguidas.

[575] Los datos están extraídos de J. F. DOMENE VERDÚ y A. PRETEL MARÍN, *Historia de Villena hasta el siglo XVII*..., ob. cit., p. 207, así como J. F. DOMENE VERDÚ, "La iglesia de Santa María, de Villena…", ob. cit., pp. 182-184.

[576] Esta misma disposición oblicua de las cornisas se verá en el Palacio de Mergelina, también en Villena, ocabra de Mosén Juan Aparici, o en la Casa Consistorial de la localidad, ejecutada por Cosme Carreras en 1707, con cornisas y globos oblicuos (J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*, ob. cit., p. 34).



Portada. Iglesia de Santa María. Villena.

II.3.4 La iglesia de las Santas Justa y Rufina (Orihuela)

Este templo, cuyas trazas básicas fueron dadas en la primera mitad del siglo XIV, ha sufrido muchas modificaciones a lo largo de su historia, especialmente en los siglos XVI y XVIII, momento, entre otros, de la reforma de su bóveda de madera, sustituida en 1554 por bóveda de cañón de

piedra. La capilla mayor, como ocurrirá en muchos templos, será asimismo susceptible de remozamiento, pues ya en 1560 se dice que "comenzó a flaquear", emprendiéndose su reconstrucción a finales del XVI e inicios de la centuria siguiente, a cargo del maestro francés Agustín Bernardino[577]. La reforma comprendió, además de las nuevas bóvedas, la cúpula del crucero[578] y la división en tres tramos del presbiterio[579]. La cúpula, por su parte, tiene muchos paralelismos con la de la colegiata de San Nicolás (Alicante), es decir, arranca desde un cubo a la manera de la de El Escorial, sin tambor y enlucida exteriormente, por lo que esta obra oriolana se pone en consonancia con lo que ese mismo maestro cantero haría posteriormente para dicho templo alicantino según queda acreditado en una fotografía de inicios del siglo XX en la que se ve la cúpula antes de ser desmontada.

---

[577] "Trabajó intensamente en Orihuela, donde realizó en el año 1580 el crucero de la iglesia parroquial de Santas Justa y Rufina" (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 38).

[578] En las pechinas de esta cúpula se instalarán, en 1740, unas pinturas de Bartolomé Albert representando a San Natal, San Rústico, Santa Bibiana y San Zoilo. El contrato fue presentado en A. NIETO FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 258, mientras que tales pinturas fueron analizadas en L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*…, ob. cit., t. III, pp. 32-35. La biografía de este pintor fue ofrecida en VV. AA., *El Barroco en tierras alicantinas*. Alicante, 1993, pp. 158-161.

[579] Al respecto de esta remodelación se dijo que "introdujo un potente eje vertical ante el altar que terminó por generar una cabecera que plantea una autonomía evidente, tanto geométrica como constructiva, con respecto al resto de fábricas de la iglesia" (G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 224).



Portada lateral. Iglesia de las Santas Justa y Rufina. Orihuela.

Esta primera fase de reforma contemplará el levantamiento de una fachada en el muro norte, que trae recuerdos de la arquitectura de Quijano si bien, ante la carencia documental, no puede afirmarse que éste facilitara las trazas aunque sí pueden atisbarse ciertos rasgos que así lo podrían indicar, especialmente la gran calidad escultórica de las pequeñas esculturas, ejecutadas por el murciano Francisco Ayala[580] pero siguiendo un plan previo. Sin duda, se trata de una obra renacentista de relevancia con algunas novedades desde el punto de vista formal y constructivo, como es la presencia de una doble hornacina entre tres columnas sostenidas por ángeles a manera de tenantes, configurándose la portada como un gran arco de triunfo para las titulares de esta parroquia, que se desliga ligeramente de la

[580] "Francisco Ayala, hallándose en Orihuela, de una parte y de otra Juan Ruiz y el maestro Ferrando Vélez, picapedreros, se ha concertado en que Ayala hará de talla toda la talla que hay en la muestra del portal que dichos maestros hacen en la iglesia de Santa Justa, fuera de las dos figuras de Santa Justa y Rufina y darla hecha para el día de la fiesta de las Santas y los maestros le pagarán 450 reales castellanos, en principio de los cuales tiene recibidos 40 y los demás se los darán según vaya haciendo la obra" (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, p. 243).

escultura monumental de tipo italianizante, con mayor gusto para el detallismo según se había visto en ciertas portadas de inicios del XVI[581].

La capilla principal fue rehecha posteriormente, en el último decenio del Seiscientos, "en términos barrocos y monumentales", con una nueva relación espacial entre la nave única con capillas entre los contrafuertes y la capilla mayor[582]. El templo terminó su modificación en el siglo XVIII, con la construcción de la sacristía, diseñada por Jaime Bort e iniciada en 1743[583], siendo Tomás Gelabert el último ejecutor de la misma[584]. Esta estancia, de capital importancia dentro del desarrollo de los templos, presenta planta central con una leve insinuación de eje longitudinal y está dispuesta perpendicularmente a la iglesia, compuesta por dos estancias cubiertas por bóvedas de cañón con lunetos y arcos fajones. Los mismos rasgos de Bort se advierten en la última de sus anexiones: la capilla de la Comunión, con una planta igualmente centralizada pero dinámica y rica en efectos estéticos, según era norma en el barroco valenciano más castizo, dispuesta de forma paralela a la nave adosada al muro de la Epístola, con acceso desde el primer tramo de la iglesia.

---

[581] La alta calidad de las labores escultóricas fue puesta de relieve en J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura renacentista valenciana*, ob. cit., p. 78.

[582] Ello se indica en el trabajo de C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, "La arquitectura como arte…", ob. cit., p. 134. En principio se había pensado colocar un retablo, cuya realización se acordó en 1685, contratándose la obra con Antonio Caro y dorándose, en 1699, por Francisco Real. Los capítulos de tal retablo fueron ofrecidos en A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, pp. 248-250 y 252-257.

[583] La misma documentación lo refrenda, pues el 22 de diciembre de 1743 "se acuerda hacerla por ser muy estrecha e indecente la que había y que además se haga casa para el sacristán y se recoja para ello el diseño hecho por Jaime Bord maestro mayor de la obra de la Catedral de Murcia" (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, p. 269).

[584] Además de Gelabert, operaron en ella, siguiendo los diseños del valenciano Bort, autor asimismo del imafronte de la catedral murciana, diversos maestros y canteros, como Carrasco o Guilabert (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 45).



Vista de la iglesia de las Santas Justa y Rufina con su primitiva cúpula. Orihuela.

Mención especial merece, no obstante, un elemento que se requirió para el embellecimiento del templo: la pila bautismal, diseñada por Juan Bautista Borja, un artista que comenzaba a ser querido y valorado en la zona tras haber ejecutado con éxito la sillería de la catedral de Orihuela. Es ésta pila un intento más de adaptar un templo existente, antiguo, a los nuevos tiempos y a los nuevos lenguajes artísticos, así como demostrar la obediencia a los preceptos tanto del Concilio de Trento como de los tres sínodos diocesanos que se convocaron en espacio de un año. Se contrató la factura de esta pila en 1715 aunque no será hasta 1719 cuando aparezca en escena Borja, una vez terminada y entregada su obra catedralicia. Los capítulos exigían que se hiciera no sólo la taza sino también su adorno, en principio unas esculturas de mármol de leones y, más tarde, a propuesta del escultor, una tapa de madera de nogal, debiendo ésta ir tallada ricamente con escenas alusivas al Bautismo de Cristo, dado el carácter y la función de la misma[585].

---

[585] La iconografía de esta tapadera ha sido estudiada pormenorizadamente en J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante*…, ob. cit., pp. 146-147.

Tales reformas dieciochescas asimismo tuvieron en cuenta la realización de una fachada[586] con diseños de Antonio Villanueva, quien en 1753[587], antes de ingresar en la Orden franciscana, proyectó una gran fachada[588], con un gran conocimiento de las matemáticas, lo que revela una arquitectura culta, de proporciones exquisitas que, si bien no quedó acabada, muestra un interés por las figuras geométricas y por la simetría que ya se estaba convirtiendo en usual desde inicios del siglo XVIII tras proliferar entonces los tratados de matemáticas[589]. A menudo se ha puesto esta portada en relación con el imafronte de la catedral de Murcia, diseño de Jaime Bort, aunque es distinta en su concepción[590] porque, aunque comparten algunos criterios en su configuración, ciertamente esta portada prescinde ya de la tipología tan típica del Barroco de fachada-retablo al activar toda la tectónica del muro.

---

[586] En 1546 se decide levantar una fachada en este muro, que será sustituida en el XVIII. Los capítulos de la construcción de la primitiva portada fueron publicados en A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, pp. 235-236.

[587] "Se aprueba la planta y perfil hechos por Antonio Villanueva para la nueva obra de la pared del Poniente y que se le abonen 50 libras" (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, p. 238).

[588] Esta fachada fue reconocida por dos autoridades de la arquitectura del momento, Miguel Francia y Diego Tomás "que dijeron estar bien la obra a excepción del pavimento de la puerta principal, que no se ha hecho, su grada y los dos resaltos de las pilastras que arriman a la torre, porque no se podían hacer hasta que no se rematase toda la obra" (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, p. 238).

[589] Es interesante a este respecto el trabajo de C. de la PEÑA VELASCO, "Religiosos arquitectos y matemáticos en las primeras décadas del siglo XVIII en Murcia", *Imafronte*, nº 12-13. Murcia, 1998, pp. 241-270, especialmente la p. 266 donde habla de Villanueva, "nacido en Lorca y vinculado al Reino de Valencia".

[590] Según Gutiérrez-Cortines, esta fachada "muestra una deuda compositiva y estática con el frontispicio de la catedral de Murcia, recogiendo el mismo esquema dinámico propio de los retablos" (C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, "La arquitectura como arte…", ob. cit., p. 134) mientras que para Bérchez y Jarque, "más que deuda con la cercana fachada de la catedral murciana…la inconclusa fachada oriolana participa de unos similares criterios compositivos extraídos de un mismo sustrato arquitectónico" (J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*, ob. cit., p. 152).



Portada de la iglesia de las Santas Justa y Rufina. Orihuela.

II.3.5 La iglesia de la Asunción (Biar)

La iglesia, de nave única con capillas, levantada en el siglo XV con una magnífica portada renacentista de 1519, renovó su presbiterio a finales del siglo XVII, conociéndose el proyecto, a cargo del arquitecto valenciano

Juan Pérez Castiel[591], no resultando extraño que éste firmara los planos de la remodelación del ábside ya que por esos momentos se encontraba en esta parroquia levantando la anexa Capilla de la Comunión. Refleja el proyecto un retablo trazado "a la moderna", de un solo cuerpo con una hornacina central cubierta por bóveda de cuarto de esfera, destinada a alojar la imagen de la Virgen de la Asunción sobre un pedestal de ángeles. La zona baja iría ocupada por el sagrario mientras que se remataba superiormente con un frontón con un relieve del Espíritu Santo entre ángeles y cornucopias. Se desconoce si fue ejecutado porque este mismo presbiterio sufrió una importante reforma rococó a finales del siglo XVIII que lo dejó en el actual estado.



Dibujo de la remodelación del ábside. Iglesia de la Asunción. Biar.

[591] Puede ampliarse este punto en I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos del Barroco*,…, ob. cit., pp. 92-95 y en VV. AA., *Semblantes de la vida*,…, ob. cit., pp. 390-391.

***

La diócesis de Orihuela, por su especial carácter contrarreformista desde su fundación, trató de adecuar sus templos a la nueva imagen que demandaba el regenerado movimiento católico, imitando las soluciones espaciales propias de nave única con capillas. En ocasiones se perforaron los contrafuertes para simular un espacio más amplio, como en la iglesia de Santa María deAlicante o se derribaron los muros para levantar nuevas capillas en estilo renacentista, caso de la catedral de Orihuela, si bien buena parte de las reformas se centró en la adecuación del presbiterio, en cuyos recintos se instalaron rejas, retablos o tabernáculos, que subrayaron el énfasis eucarístico de estos espacios. No obstante ello, conviene tener en cuenta también otra serie de reformas que afectaron a otros elementos, como las portadas que se levantan en la catedral de Orihuela, la iglesia de Santas Justa y Rufina, también de Orihuela, o Santa María, de Villena, auténticas portadas-retablo de escogido programa iconográfico y siempre ligadas a nombres de primera fila, caso de Quijano, Villanueva o el valenciano Bort, quienes trazaron sus diseños movidos tanto por lo funcional como por las necesidades del momento.

II. 4) UN GRAN PROYECTO ARQUITECTÓNICO: LA COLEGIATA DE SAN NICOLÁS DE ALICANTE, BALUARTE DE LA CONTRARREFORMA EN LA DIÓCESIS DE ORIHUELA.

La iglesia de San Nicolás, erigida en colegiata en 1596, en su significación e importante patrimonio arquitectónico y artístico representa en sí un testimonio fundamental de la historia de la ciudad de Alicante. Pero a su vez, llega a constituir el mejor emblema que tuvo la Contrarreforma en tierras de la diócesis de Orihuela, entre otros motivos por su típica disposición con la gran y ancha nave entre capillas y el amplio crucero rematado en cúpula, todo ello en clara relación con el plan del carmelita fray Alberto de la Madre de Dios para el Santuario de la Vera Cruz (Caravaca), proyecto contemporáneo con el cual guarda muchas semejanzas, por lo que el vínculo con la Corte y, por tanto, con la tradición herreriana resulta más que evidente. Aunque su complejidad y riqueza hacen que sea un especial crisol de tendencias artísticas e influencias, sumándose a ese dominante vínculo cortesano las propias circunstancias y tradiciones de la tierra y de las conexiones de ésta con otros ámbitos. Todo contribuyó a configurar un especial modelo contrarreformista, dispuesto para escenificar los programas fundamentales de la religiosidad del momento. Ni más ni menos, alcanzó a ser recinto privilegiado del culto a la Eucaristía, la Virgen y los santos.

Varias circunstancias propiciaron que la junta de San Nicolás decidiera renovar su templo y levantar uno más amplio y capaz, pues al aumento demográfico debe sumarse el deseo de adquirir el rango de colegiata por el que rivalizaba con la iglesia de Santa María, situada en la villa medieval amurallada[592]. Como ya se ha dicho, ambos templos

[592] Los autores coinciden al afirmar que "el edificio de la iglesia de San Nicolás resultaba insuficiente para las funciones litúrgicas que debieran realizarse" (V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *La iglesia de San Nicolás de Alicante*, ob. cit., p. 37) pues "la necesidad funcional y de capacidad debido al aumento de población, también debido al posible mayor dinamismo en la ciudad nueva, en contraposición a la medieval", propició que se levantara un nuevo templo, dada la nueva dignidad con que se contaba ahora (Cfr. S. VARELA BOTELLA, "San Nicolás como conjunto monacal", en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, p. 35).

concurrirán a un sonado pleito, resolviéndose éste a favor de San Nicolás, que obtiene la dignidad de colegiata por Bula del papa Clemente VIII en 1596 a petición del rey Felipe III, quien intervino personalmente en el proceso, junto con el patriarca Juan de Ribera, si bien el nuevo título no se hará efectivo hasta el año 1600[593]. Es entonces, y bajo el episcopado del dominico Andrés Balaguer[594], cuando verdaderamente se toma el acuerdo de levantar una nueva iglesia, proyectada en esas circunstancias como verdadero modelo de la Contrarreforma y espejo de la misma en la diócesis, rivalizando en magnificencia y grandiosidad con la misma catedral de Orihuela. Además, no conviene dejar de lado las consideraciones sobre la propia ciudad alicantina, cuya economía y comercio a consecuencia de la proximidad del puerto viven por tales fechas un periodo de esplendor que propició muy favorablemente que se levantara tan magnífica fábrica como muestra de la pujanza de la villa[595]. Sin olvidar el estrecho vínculo con el

---

[593] Como recuerdo de dicha efeméride, se colocó una placa en la puerta de acceso a la sacristía desde el templo, en una portada que sigue claramente esquemas palladianos. La placa contiene, en latín, el siguiente texto: "A Jesucristo, Rey Sempiterno de los siglos. Porque en el nuevo que ahora empieza a correr, de los años 1600, sea honrada esta Ciudad con nueva honra, por autoridad de Clemente VIII, Pontífice Óptimo Máximo; y de voluntad de Felipe III, Rey de las Españas e Índias, Católico, Padre piísimo y potentísimo; Don José Esteve, natural de Valencia, Obispo de Orihuela, esta Iglesia de San Nicolás, dotada de las rentas públicas, con pública alegría, por el Senado y pueblo alonense o alicantino, la levantó a Colegiata en el año del Señor de 1600 a 24 de julio" (G. VIDAL TUR, *Un obispado español: el de Orihuela-Alicante*, t. I. Alicante, 1961, p. 152).

[594] "El Prelado practicó desde su Silla Episcopal cuantas gestiones fueron precisas para la realización del nuevo templo", implicando en las obras, además, a los dominicos que residían en Alicante "cooperando a las mismas según sus posibilidades y recursos" (G. VIDAL TUR, *Un obispado español*…, ob. cit., t. I, p. 172).

[595] El comercio en Alicante en tanto que pilar principal de la economía alicantina durante la Edad Moderna ha sido objeto de estudio por parte de los profesores Montojo y Sáez, con trabajos, entre otros, como los siguientes: V. MONTOJO MONTOJO, "Guerra y Paz bajo Felipe III: el comercio del Levante español y sus relaciones clientelares, familiares y profesionales", *Chronica nova*, nº 31. Granada, 2005, pp. 349-378; V. MONTOJO MONTOJO, "El comercio de Levante durante el valimiento del Conde duque de Olivares (1622-1643), *Revista de Historia moderna*, nº 24. Alicante, 2006, pp. 459-486; V. MONTOJO MONTOJO, "El comercio de Alicante a mitad del siglo XVII según los derechos y sisas locales de 1658-1662 y su predominio sobre el de Cartagena", *Revista de Historia moderna*, nº 24. Alicante, 2006, pp. 459-486; V. MONTOJO MONTOJO, "El comercio de Alicante en los reinos de Felipe II y Felipe III", *Cuadernos de Historia moderna*, nº 32. Madrid, 2007, pp. 87-111; J. SÁEZ VIDAL, "Alicante en el comercio artístico entre España e Italia durante la Edad Moderna. Comitentes, mecenas y artistas", en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 73 y ss. Para el siglo XVIII pueden verse C. MAS GALVAÑ, "Artesanía, manufacturas y actividades comerciales", en VV. AA., *Historia de la provincia de Alicante*, t. IV, pp. 125 y ss. además del estudio de V. MONTOJO MONTOJO, "El comercio de Cartagena y Alicante tras la

Concejo municipal, muy presente en las obras y su financiación, en consonancia con la relevancia del templo, en sí imagen privilegiada de la propia ciudad, de sus glorias y antigüedad.

La ciudad de Alicante, igual que muchas de las localidades vecinas, fue definitivamente conquistada a los musulmanes en los años centrales del siglo XIII por el rey aragonés Jaime I, quien, habitualmente, consagró las mezquitas existentes al culto cristiano, pues se hacía acompañar en sus gestas por Arnau de Gurb, arzobispo de Barcelona, quien bendecía y purificaba los edificios destinados a los ritos islámicos para convertirlos al Cristianismo. Era común que la mezquita aljama se pusiera bajo la advocación de la Virgen María, especialmente en el misterio de su Asunción, y que las restantes mezquitas de barrio se consagrasen a algún santo de singular veneración. En el caso de Alicante, puede decirse que el protagonismo de la Reconquista fue compartido al intervenir primeramente el rey, entonces príncipe, Alfonso el Sabio, quien incorpora en 1244 esta ciudad a la Corona de Castilla dentro de un marco pacífico y permite que los musulmanes sigan celebrando sus cultos y mantengan sus edificios[596].

La iglesia San Nicolás se levanta en el solar que en tiempos de la Alta Edad Media ocupaba una mezquita musulmana del barrio de la Rambla, pues la aljama se encontraba más hacia el mar, donde hoy está la iglesia de Santa María. Su fundación se remonta a los primeros momentos de la Reconquista y obedece a los deseos de Alfonso el Sabio de dotar a la población alicantina de un lugar adecuado para el culto cristiano y extramuros del caserío islamita, escogiendo la advocación de San Nicolás, patrón de los marineros y de devoción tan arraigada en la tradición medieval cristiana así como tan oportuna a nivel local, al ser Alicante ciudad de

---

guerra de Sucesión", *Espacio, tiempo y forma. Serie IV. Historia moderna*, nº 23. Madrid, 2010, pp. 203-226.

[596] Este proceso histórico ha sido objeto de estudio en F. SALA SEVA, *Acontecimientos notables en la iglesia de San Nicolás de Alicante. 1245 a 1980*. Alicante, 1981, pp. 15-16.

puerto[597]. El rey Jaime, que acudió a la llamada de su suegro el rey Sabio, dadas las disputas musulmanas que se producían, sintió desde el inicio predilección por situar su campamento en el actual *Portal de Elche,* en un lugar cercano a la mezquita de la Rambla, por lo que también puso especial empeño en la erección en ella del nuevo templo cristiano. Sin embargo, esto no se lograría hasta el siglo XIV[598], ya que en los primeros momentos se aprovechó el edificio musulmán readaptado a su nueva función.

Lo primero que se realizó fue la torre-campanario, en 1304, pues la gran sala de oración islámica era funcional para la congregación de la feligresía cristiana, cobijando este espacio, además, muchos acontecimientos de la ciudad y hasta de la monarquía y la nobleza[599], tanto de sus ceremonias como de sus sepulcros. Posteriormente, y aprovechando el material constructivo resultante del derribo de la mezquita, se fueron levantando los muros perimetrales, obteniendo como resultado un edificio robusto, con un claro carácter de fortaleza dados los constantes ataques piratas por su proximidad al mar, con tres naves "muy capaz y grandiosa", intentando emular con las reformas del siglo XVI, especialmente la zona del ábside, la catedral de Valencia[600].

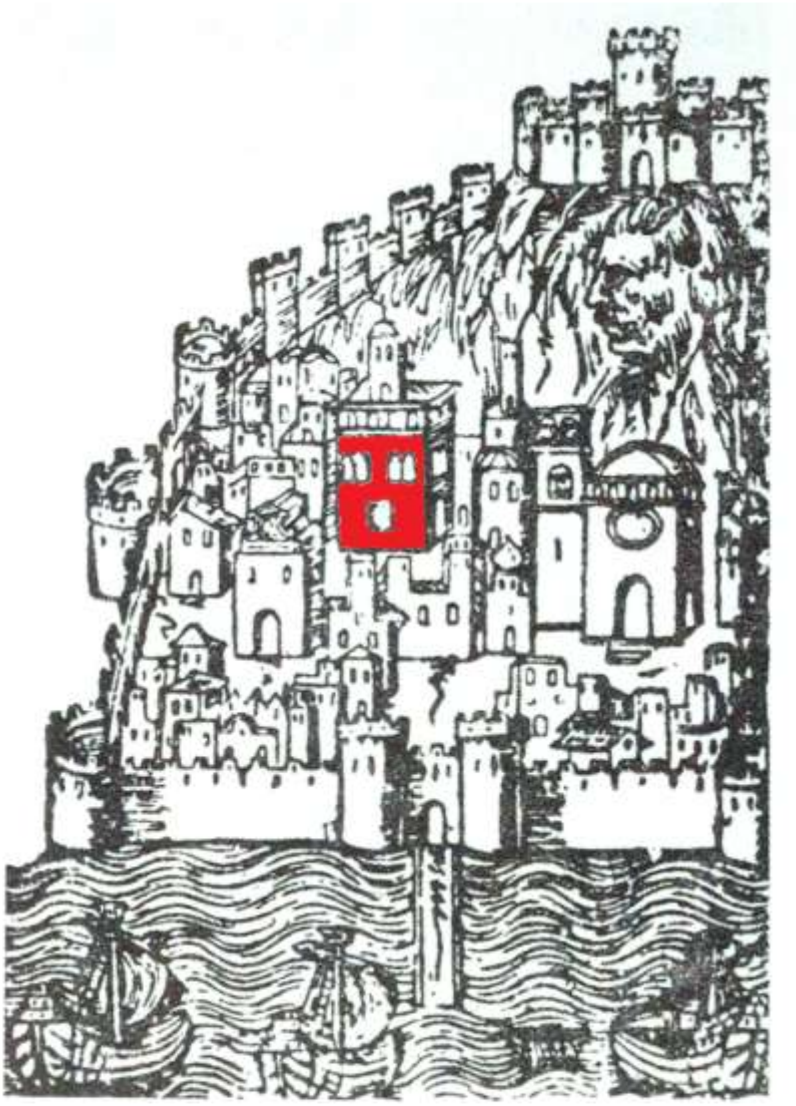
---

[597] San Nicolás, obispo de Mira, está considerado como patrón de los navegantes y marineros en virtud de varios milagros suyos (Cfr. L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. II, vol. IV. Barcelona, 2001, pp. 428-442), por lo que no extraña que, dada la condición marítima de Alicante, se eligiera como titular del nuevo espacio cristiano. No obstante, conviene decir que la consagración de la mezquita tuvo lugar el 6 de diciembre, día en que la Iglesia celebraba su festividad, uniéndose esos dos factores. Con todo, algunos historiadores se centran más en la coincidencia de la fecha de bendición y otros le conceden más importancia al hecho de ser San Nicolás patrón de marineros (Cfr. V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *La iglesia de San Nicolás de Alicante*. Alicante, 1960, p. 17).

[598] A pesar de no lograr la construcción de un nuevo templo, el nombre del rey Jaime va unido a la iglesia de San Nicolás porque fue él quien la erigió como parroquia en 1264, de la que era sufragánea la de San Juan de Alicante, que lo fue hasta el siglo XVIII (F. SALA SEVA, *Acontecimientos notables*…, ob. cit., p. 21).

[599] Baste reseñar a este respecto la Asamblea Regia llevada a cabo en 1264, presidida por el rey Jaime I con la asistencia del arzobispo de Barcelona y los infantes. Asimismo, este templo fue sede de los primeros concejos municipales entre 1266 y 1370 porque la iglesia "siempre se encarnó en los problemas de sus hijos" (F. SALA SEVA, *Acontecimientos notables*…, ob. cit., pp. 23 y ss.).

[600] Martínez Morellá repasa la historia constructiva de San Nicolás con detenimiento: hacia 1310 se edificó la torre-campanario, en 1413 se alargó el edificio hacia el sur por el antiguo coro y en 1540 se añadió la parte de detrás del altar mayor (V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *La iglesia de San Nicolás de Alicante*, ob. cit., pp. 21-22).



En rojo, dibujo de la colegiata de San Nicolás en la Crónica de Viciana (1564).

De ese edificio primitivo, conocido por los grabados que incluyera Martín de Viciana en su *Crónica* (1564) en los que aparece una construcción de elevación cúbica[601], subsiste un retablo de hacia 1574, obra del pintor monje jerónimo Nicolás Borrás, nacido en Cocentaina, que bien pudo estar en la capilla dedicada a las Ánimas del Purgatorio y posteriormente ocuparía

[601] Una descripción somera de este primigenio templo es ofrecida en S. VARELA BOTELLA, "San Nicolás como conjunto monacal", ob. cit., p. 34. Dice en relación al mismo que "se trata de un edificio cúbico, donde la altura es ligeramente dominante con respecto a la base. Las fachadas resultan muy caladas a consecuencia del elevado número de ventanas, situadas en la mitad superior. El remate se presume realizado mediante una balaustrada que delimita una terraza de superficie plana donde se ubica el campanario".

la capilla de San Gregorio[602]. Éste incorpora una tabla entre columnas con una representación de la *Misa de San Gregorio* en la que muestra al santo celebrando ante una imagen del Ecce Homo[603], entre las escenas del Juicio Final en la parte superior y la resurrección de los muertos en la inferior, en la estela de la estética de Juan de Juanes y de otros maestros murcianos, caso de Francisco García[604], asemejándose los tipos de rostros alargados y barbados, así como los ropajes de pliegues duros. Sin embargo, y dentro de una apariencia clasicista, pero con todo el aparato dinámico de la retórica barroca, hay una figura que llama la atención por encima de las demás, pues a la derecha de la escena principal aparece una diablesa, lo que indica que ese tema, que a la postre consagraría Bussy con la escultura para Orihuela, ya se conocía. Junto con el retablo han llegado hasta la actualidad algunas otras piezas, como los dos relicarios que Hércules Gargano labrara en 1602 para albergar las recién traídas reliquias de San Nicolás y San Roque, que en sí representan ya una clara tendencia hacia los programas contrarreformistas y su énfasis en el culto. Además, constituyen un buen testimonio de la renovación de los ajuares habida hacia 1600, una vez adquirido el nuevo rango catedralicio y antes de decidir la erección de la nueva fábrica, en relación tanto con los nuevos gustos como con las nuevas necesidades, no sólo en consonancia con la reforma del culto tridentina sino también con el nuevo estatus eclesiástico del que gozaba.

Ciertamente, el viejo edificio, a pesar de todas las mejoras y arreglos practicados en siglos sucesivos y del enriquecimiento de su ajuar no deberá ser el más adecuado. Por ello no exraña el plan renovador puesto en marcha por el obispo Balaguer, deseoso de erigir un templo más acorde tanto al nuevo rango colegial como a los nuevos tiempos y necesidades litúrgicas.

[602] Este retablo fue objeto de estudio y análisis en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 194-195

[603] A este respecto dice Reau que San Gregorio está celebrando Misa y Cristo, “desnudo y coronado de espinas, aparece sobre el altar de pie o con medio cuerpo hundido en la tumba” (L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. II, vol. IV., ob. cit., pp. 53-54).

[604] Los paralelismos con la obra de García son más que evidentes. Puede verse al respecto J. C. AGÜERA ROS, *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Murcia, 2002, pp. 37 y ss. y especialmente la lámina I.

Su obra se puso en marcha contemplando dos condiciones fundamentales: construir el templo sin derribar el antiguo para poder continuar realizando las funciones litúrgicas y tener puertas en los cuatro puntos cardinales[605], que sirvieran de acceso y desmontaran los argumentos alegados por Santa María en su reivindicación, pues el clero de esta última aducía que no sólo su iglesia era la más antigua sino que era la única que estaba *in medio civitatis*, pudiéndose entrar a ella por las cuatro partes.



Retablo de la Misa de San Gregorio. Antesacristía.

[605] Ello, además, obligó "a crear un espacio circulatorio que permitiese el acceso al resto del templo sin pasar por el presbiterio. Por tanto, a la creación de una girola" (M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante. Ciudad y*…, ob. cit., p. 48). Aunque, como se verá a continuación, no es una girola propiamente dicha.



Detalle de la diablesa en el retablo de la Misa de San Gregorio.

A pesar de la carencia documental, los autores, incluidos los coetáneos al levantamiento de la fábrica[606], situaron en la obra a un maestro ya conocido en la zona, de ascendencia francesa[607], Agustín Bernardino[608],

[606] El deán Bendicho apunta que "fue su primer fundación de aqueste nuebo templo a 9 de marzo del año 1616 por el maestro Agustín Bernardino" (V. BENDICHO, *Chronica de la muy ilustre, noble y leal ciudad de Alicante*, vol. I, ob. cit., p. 225). Además, debe señalarse el documento que se elabora al concluir las obras y que reprodujo facsimilarmente V. Martínez Morellá. En él se indican prácticamente las mismas palabras de Bendicho: "adviértese ad perpetuam rei memoriam que el templo nuevo del Señor San Nicolás desta Ciudad de Alicante fue su primer fundación a nueve de Març o año mil seyscientos dies y seys por el Maestro Agustín Bernardino" (V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *Información* ad perpetuam rei memoriam *de los Arquitectos que intervinieron en la iglesia de San Nicolás de Bari de Alicante*. Alicante, 1969, p. 1).

[607] Pocas cosas se saben acerca de la vida de Bernardino más que las obras que llevó a cabo. De su testamento se extraen dos ideas fundamentales: su origen francés y su vinculación, al contraer matrimonio con Catalina Savala, con los maestros canteros del norte de España (Cfr. J. SÁNCHEZ PORTAS, "Agustín Bernardino…", ob. cit., pp. 23-26). En el mismo texto, y ante Martín de Uceta como albacea y como discípulo, expone las deudas que habían contraído con él las distintas juntas de fábrica para las que había trabajado. Recientemente se atribuyó a su mano la iglesia parroquial de El Salvador de Elche, sin que haya testigo documental que lo soporte (A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita*…, ob. cit., pp. 43 y ss.).

[608] Todos los autores consultados afirman tal autoría. Entre ellos, G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, ob. cit., p. 25; F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura española*..., ob. cit., t. II., p. 295; R. NAVARRO MALLEBRERA e I. VIDAL BERNABÉ, "Arte", ob. cit., p. 448; F. BENITO y J. BÉRCHEZ, *Presència del Renaixement a Valencia*…, ob. cit., p. 177; E. TORMO MONZÓ, *Levante*…, ob. cit., p.

reputado por su conocimiento de la tratadística renacentista, sobre todo de Serlio, lo que se había dejado entrever en sus obras en Orihuela, en las que se hallaba trabajando en los años inmediatamente anteriores al inicio de la obra de la colegiata de Alicante. Este maestro cantero procedía de Jula como él mismo indica en su testamento y se casó con Catalina Savala, hija del también maestro cantero vizcaíno Pedro Savala[609]. Además, se sabe que en 1580 estaba trazando y obrando el presbiterio de la iglesia de Santas Justa y Rufina (Orihuela)[610], en 1600 sería requerido para supervisar la capilla mayor de la iglesia de Santiago (Orihuela)[611], en 1602 está documentada su presencia en el Colegio de Santo Domingo (Orihuela), haciéndose cargo de las crujías iniciadas por Juan Inglés en el claustro, y en 1609 diseña el otro claustro[612], asimismo en 1609 aparece concursando para la torre de la iglesia de El Salvador (Caravaca)[613], en 1611 concurre a la obra de las portadas de

---

271; S. VARELA BOTELLA, "San Nicolás como conjunto monacal", ob. cit., p. 35; V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *La iglesia de San Nicolás de Alicante*, ob. cit., p. 38; M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante. Ciudad y*…, ob. cit., p. 47. Asimismo, a este respecto son más que oportunas estas palabras: "la elección de Agustín Bernardino como arquitecto para el nuevo edificio refleja, además de su reconocido renombre, en buena medida el gusto estético de la sociedad que le contrata en ese momento y más concretamente el de la Junta" (M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante. Ciudad y*…, ob. cit., p. 48).

[609] J. SÁNCHEZ PORTAS, "Agustín Bernardino…", ob. cit., p. 23.

[610] "Trabajó intensamente en Orihuela, donde realizó en el año 1580 el crucero –presbiterio– de la iglesia parroquial de Santas Justa y Rufina" (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., pp. 38-39). En esa misma línea está el trabajo de J. M. GARCÍA LEÓN, *El concepto de itinerario aplicado a la interpretación escenográfica del paisaje cultural entre el Júcar y el Vinalopó* [tesis doctoral]. Murcia, 2008, p. 534, quien afirma que "el presbiterio de Santa Justa será reconstruido a finales del siglo XVI por Bernardino en estilo renacentista".

[611] En 1600 se le abonan 9 libras, 11 sueldos y 8 dineros a Bernardino, "maestro de cantería, por la vista de la obra que se ha de hacer en la capilla" de la iglesia de Santiago (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., pp. 379-380). Ese dato también ha sido recogido en VV. AA., *Cantería renacentista en la catedral de Murcia*. Murcia, 2005, p. 274.

[612] En 1602, 1605 y 1609 se tienen noticias de la presencia de Bernardino en el Colegio de Santo Domingo (Orihuela), si bien el contrato de 1609 con los dominicos es el único que se conoce con detalle, mediante el cual se compromete por 5550 libras a levantar el sobreclaustro del colegio, que debía concluir en cuatro años. En 1602 se hace cargo de las crujías iniciadas por Juan Inglés en el claustro. Con todo, según F. Marías y A. Bustamente "el único claustro cuya obra, más que sus trazas, debe atribuirse a Bernardino, a quien acompañaría desde 1611 Martín de Unceta, es el primitivo del colegio, hoy desaparecido al erigirse uno nuevo en el siglo XVIII" (F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, "Don Fernando de Loazes y el Colegio…", ob. cit., pp. 213-214).

[613] En 1609, Diego de Villabona, maestro mayor de Lorca, "se presentó para realizar *la obra de las campanas e torre de la parroquial desta* villa, acordándose estudiar la traza que había entregado, consultándola con maestros expertos y analizando si la obra debía ejecutarse mediante jornal o tasación. En el verano de 1609 se decidió buscar otros maestros interesados para que presentaran traza y se acordó pregonar la obra de la torre

la murciana iglesia de San Pedro[614], en 1613 ya debía estar en Alicante para la apertura de las zanjas de la colegiata, en 1615 se le adjudican las obras de la capilla mayor de la iglesia de la Asunción (Cieza)[615], además de haber noticias, especialmente reflejadas en su testamento, de sus actuaciones en las iglesias columnarias de Garcinarro y el Pedernoso, ambas en Cuenca, o en la ermita de La Roda (Albacete), que debieron ser anteriores a sus etapas alicantina y murciana. Ciertamente, tan prolija vida hubo de ser espejo de la intensa actividad de Bernardino, un maestro afamado en la construcción y también capacitado para la traza de edificios o de parte de los mismos. Incluso se supone que él corrió con el diseño de las trazas de San Nicolás. No obstante, ante una obra de la perfección y exquisitas proporciones como

---

mediante subasta. A esta llamada acudieron Sebastián Pérez, Juan Pascual y Agustín Bernardino, maestros de cantería, vecinos de Orihuela, presentando nueva traza que además incluía *la portada que ay también començada en la dicha yglesia que está a la parte de mediodía que de presente es la principal*, señalando que la terminarían según el orden *que ella misma lleva y muestra su principio*, todo por la cantidad de 5000 ducados. Pero el Concejo determinó hacer la obra a tasación y ordenó llamar a Damián Pla y Martín de Baraínza, maestros canteros procedentes de Baza" (I. POZO MARTÍNEZ, "La iglesia parroquial del Salvador, Caravaca (Murcia), *Murgetana*, nº 106. Murcia, 2002, p. 55).

[614] En 1611 sacaron a concurso las dos portadas de la murciana iglesia de San Pedro y a él concurrieron los maestros de cantería Diego de Villabona, Bartolomé Sánchez, Sebastián Pérez, Agustín Bernardino y Diego de Ergueta, asignándosele a este último por 1200 ducados (J. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, "Notas históricas en torno al barrio e iglesia de San Pedro Apóstol, en la ciudad de Murcia", *Boletín de la Pontificia, Real y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Esperanza y María Santísima de los Dolores y del Santo Celo por la Salvación de las Almas*, nº 3. Murcia, 2007, p. 27).

[615] En 1615 "Agustín Bernardino firma un contrato con el Obispado para la realización de la capilla mayor de la iglesia, siendo realmente el que ejecuta la capilla mayor don Agustín Bernardino, por abandonar la obra el primero [Juan de Sitien Venero]. En 1619, el Obispado acuerda con don Jorge Pérez y don Pedro Posadas la realización de la bóveda y tejado de la capilla mayor, por haber acabado Bernardino la obra de cantería de ésta" (J. VILLA SEÑAS, "Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cieza. Análisis del estado de conservación y propuesta de intervención para la restauración integral de las portadas pétreas, fachada y capillas", en VV. AA., *XIX Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, vol. II. Murcia, 2008, p. 500). Hasta fechas recientes no se conocía la autoría de esta iglesia, atribuida a Diego de Villabona, quien también trabaja en la colegiata de San Patricio (Lorca) y en la iglesia de Santiago (Orihuela), según se desprende en el trabajo de E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO y P. SEGADO BRAVO, "Arquitectura y Contrarreforma", en VV. AA., *Historia de la Región Murciana*, t. VI. Murcia, 1980, p. 274. Incluso se ha dicho que podía ser "acaso de los maestros de la Santa Cruz de Caravaca" (F. J. DELICADO MARTÍNEZ, "Presencia del Escorial en la arquitectura del Levante español", *El Monasterio de El Escorial y la arquitectura* [actas del Simposium]. Madrid, 2002, p. 719). Sin embargo, el autor de las trazas del Santuario de la Vera Cruz (Caravaca) fue el arquitecto de la Corte, el carmelita fray Alberto de la Madre de Dios (P. SEGADO BRAVO, "El arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios, tracista del Santuario de la Vera Cruz de Caravaca (Murcia)", en VV. AA., *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 261-267), no situándolo ningún trabajo en la iglesia de Cieza.

esta colegiata, cabe preguntarse si realmente fue este maestro cantero, lo que era en definitiva Bernardino, quien proporcionó las trazas. De lo que no hay duda es de su importante y decisiva presencia.

A la muerte de Bernardino[616] le sucedió al frente de la empresa su discípulo Martín de Uceta hasta 1630[617] y después continuaron Miguel del Real, alicantino, hasta 1637, y Pedro Guillén, de Orihuela, hasta su fallecimiento en 1658, aunque la conclusión total de las obras no llegaría hasta 1662[618].

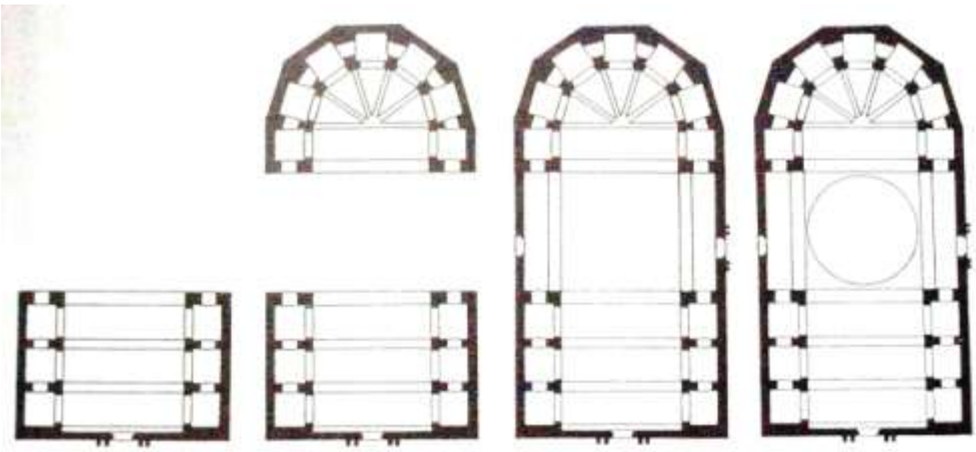
El día 7 de abril de 1613 se abren las zanjas para iniciar la construcción de San Nicolás y tres años más tarde se coloca la primera piedra, empezando las obras por la nave, para que pudiera seguir utilizándose la vieja iglesia. La construcción de la nave y sus capillas se prolongó hasta 1637, momento en que se concluyen las bóvedas de medio cañón de sus tres tramos y también la portada principal, orientada al sur, además del claustro y la torre, que se principia en 1634 al derribar la anterior. Debe entenderse, por tanto, que sería consagrada la nave y se pondría en disposición de celebrar misa en ella. Además, debieron ser colocados los diferentes altares que ya registran los documentos a los pocos años:

Visita Pastoral de 1639.
Altar mayor.
Altar de San Andrés.
Altar de San Juan de Letrán.
Altar donde está reservado el Santísimo.

[616] Tampoco hay unanimidad en la fecha de defunción de Bernardino, pues Varela afirma que fue en 1626 mientras que Sánchez Portas lo sitúa en 1620.
[617] Martín de Uceta hace su testamento el 4 de septiembre de 1617 y declara ser natural de Alloistor, localidad perteneciente al obispado de Barcelona. Elige enterrarse en la capilla del Rosario del Colegio de Predicadores de Orihuela, junto a su mujer Joanna Sánchez. Este testamento, junto con el de Bernardino, fueron obtenidos por Fernando Candela en el Archivo Histórico de Orihuela y transcritos por Eduardo Camarero. Agradecemos al arquitecto Màrius Bevià que haya facilitado el acceso a ambos documentos.
[618] Todo el proceso constructivo y la secuencia histórica que lo conformó ha sido aportado en el documento que se elabora al término de las obras, o sea, en 1662, y que fue reproducido por V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *Información* ad perpetuam rei memoriam *de los Arquitectos*…, ob. cit.

Altar de Nuestra Señora del Pópulo.
Altar de San Guillermo.
Altar de San Juan Bautista.
Altar de las Almas.
Altares del claustro (no se mencionan por estar indecentes)[619].

Visita Pastoral de 1647.
Altar mayor.
Altar de los Santos Juanes.
Altar de San Guillermo.
Altar de las Almas.
Altar de San Gregorio.
Altar de San Andrés.
Altar de San Salvador.
Altar de San Miguel.
Altar de San Bartolomé.
Altar del Santo Cristo.
Altares en el claustro:
Altar de Nuestra Señora del Remedio.
Altar de Santa Ana.
Altar del Santo Cristo.
Altar de los Santos Médicos.
Altar de la Asunción de Nuestra Señora.
Altar de San Blas.
Altar de San Luis, rey de Francia.

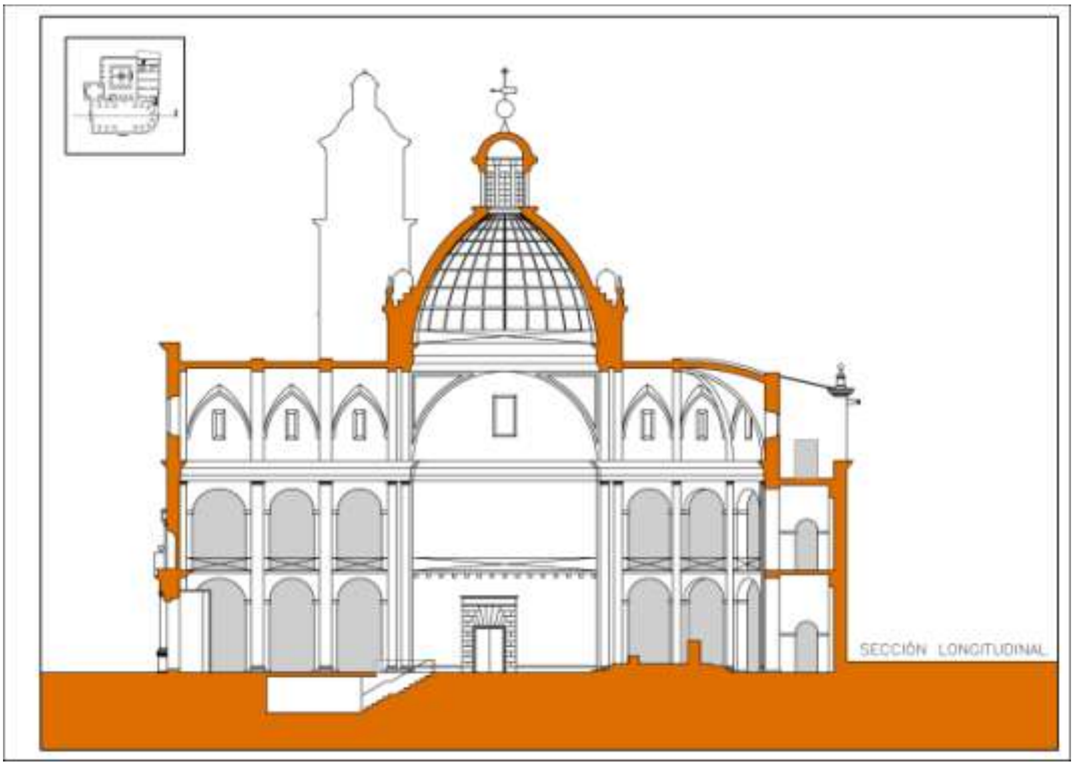


Etapas constructivas.

Esta primera fase de la nave se cierra con un muro al norte, justo en el arranque del actual crucero. Ello se practicó para poder pasar a la

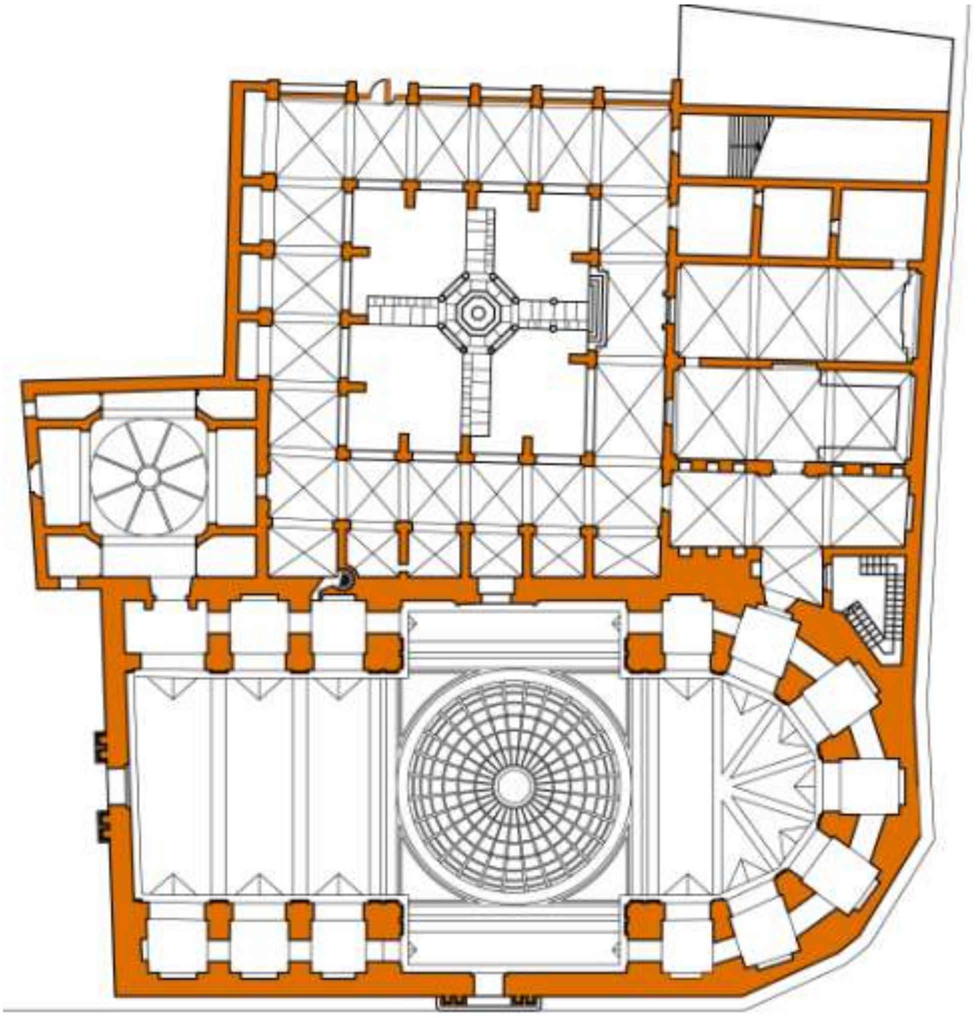
[619] De esa información se desprende que los altares estarían de la siguiente manera: el altar mayor, al este; el altar de las Almas, al oeste; el resto, en sus capillas.

demolición de la vieja iglesia, cuyos muros se habían quedado como material de relleno entre los de la nueva fábrica[620]. Veinte años más tarde, ya en la década de los 50, se acabó la cabecera de siete paños, similar a la que el mismo Bernardino había proyectado para la iglesia del Colegio de Santo Domingo (Orihuela) y que serviría de modelo para la iglesia de Santa María (Elche), con una corona de capillas. Curiosamente, todavía no se había realizado el crucero, lo que da idea del carácter autónomo e independiente de los recintos. A pesar de esa circunstancia constructiva domina una idea de unidad en todo el recinto. La construcción del crucero se llevó a cabo entre 1657 y 1659 al levantarse las bóvedas de los brazos poco sobresalientes del mismo, enfilados con las capillas laterales, y la cúpula, cuyas pechinas se hacen en 1658 mientras que la media naranja propiamente dicha no se remata hasta 1660.



Alzado desde el crucero.

[620] Ello queda explícito en el documento *Información ad perpetuam rei memoriam*…, pues se dice que en 1637 se tenían que "acabar de limpiar los despoxos de la obra vieja que se enserraba dentro de la nueva y se avía empesado a derribar".



Planta.

El resultado de la arquitectura fue un templo magnífico, grandioso, aunque solamente se había cumplido una de las dos premisas que se demandaban, la de mantener la iglesia vieja mientras se levantaba la nueva, en tanto que se realizaron nada más que dos portadas a la calle –la principal y la del crucero sur, llamada *Puerta Negra* por el color de su mármol con las imágenes de San Nicolás y la Virgen del Remedio, labradas a cargo del escultor Juan Bautista Borja, de gran e importante presencia en la colegiata– y otra al claustro, a pesar de que se había proyectado una cuarta[621], puesto

[621] "En el proyecto figuraba una tercera puerta recayente a la calle del Hospital. Sería de orden corintio rematada con una imagen que en su día no se determinaría. Y a sus lados figurarían dos lápidas con las memorias de la erección de la Colegiata y de la construcción de la fábrica, pero no se llevó a ejecución" (V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *La iglesia de San Nicolás de Alicante*, ob. cit., p. 39). Esa portada se levantó más tarde en el claustro y se

que se pensó en resolver el acceso desde la cabecera con una especie de pseudogirola, cumpliendo así los requisitos estipulados.

El cronista Bendicho copia en su escrito de 1640 un plano que subsistía en los archivos parroquiales y que, a su juicio, se ajustaba al proyecto de Bernardino; proyecto que, a pesar de tener varios arquitectos y maestros encargados de su dirección dado lo dilatado de su proceso, se mantuvo siempre fiel al inicial. Dicho plano muestra una nave única con tres tramos de capillas entre los contrafuertes perforados, siguiendo la pauta que a ese respecto había marcado la también alicantina iglesia de Santa María en su nave con capillas con la reforma llevada a cabo pocos años antes, al querer simular más espacio[622]. Tal insinuación habida en Santa María, como si se quisiera crear naves laterales al abrir el pasillo tras horadar los contrafuertes que compartimentan las capillas, es retomada también por San Nicolás. El plano de Bendicho incluye asimismo el coro en medio de la ancha nave, que en sí representa un signo distintivo del rango eclesiástico de este templo, equiparable sin reparos a una catedral[623]. Y por lo que respecta a la cabecera, ofrece dicho plano una extraña solución trapezoidal que confluye en una puerta abierta al fondo, llamada Puerta del Sagrario, que sale a la calle del Hospital, evocando así una de las puertas establecidas en

---

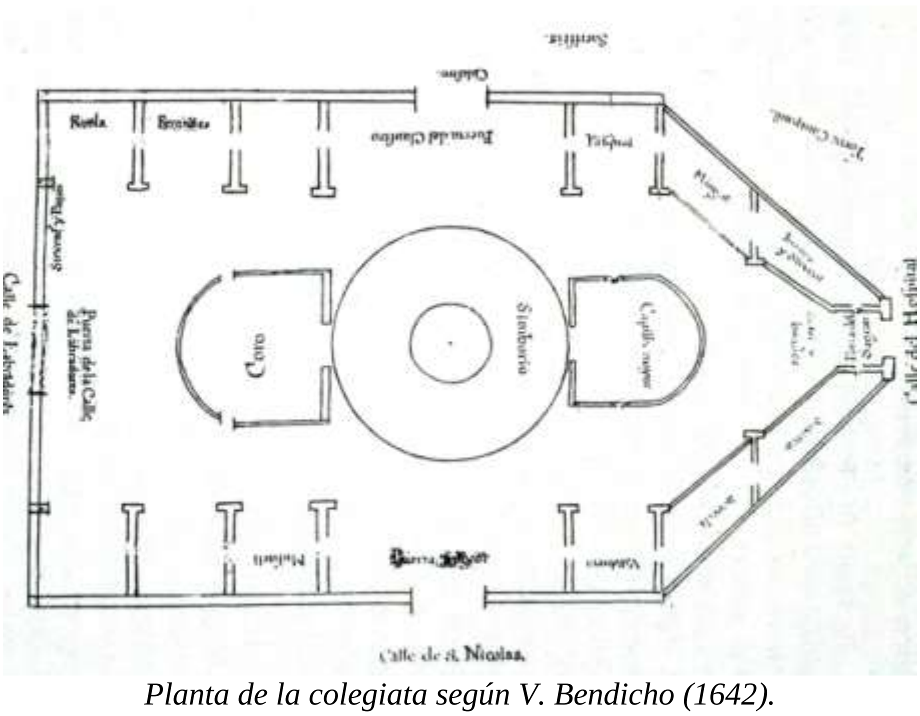
decoró con una puerta de madera tallada, siendo el tracista de ambas el escultor Juan Bautista Borja.

[622] Puede decirse abiertamente que estos templos, junto con la iglesia de Santa María (Elche) y la propia catedral constituyen buenos ejemplos de la instauración de modelos arquitectónicos o de ciertos elementos y su posterior consagración, lo que está revelando unas conexiones muy directas y estrechas entre los grandes templos de la diócesis.

[623] Varela dijo que la implantación del coro "suponía, por la interferencia espacial, una contradicción con el desarrollo lineal que sugiere la nave basilical" (S. VARELA BOTELLA, "San Nicolás como conjunto monacal"…, ob. cit., p. 37). Sobre este coro, el cronista Lorenzo López señaló que era "de hermosa arquitectura, con mucho adorno de sillas y un majestuoso facistol" (L. LÓPEZ y J. B. MALTÉS, *Illici ilustrada*. Alicante, 1733, s. f.). Viravens, en 1876, indica que "a los lados del coro hay dos pequeñas puertas y las tres paredes interiores de este recinto están revestidas de madera con tableros, molduras y pilastras, exornando la parte alta de este revestimiento algunos jarrones que sostienen una liadísima combinación de adornos, todo de madera de nogal tallada con esmero. Los tableros que lucen primores tan delicados sirven de respaldo a una magnífica sillería, también de nogal, que fue construida por el tallista José Villanueva en 1678. El sillón presidencial, que aparece en el centro del coro y que forma el centro de aquella sillería, está coronado por un doselete que ostenta, entre bonitos jarrones, los atributos pontificios del Santo titular del templo" (R. VIRAVENS y PASTOR, *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*. Alicante, 1876, pp. 208-209).

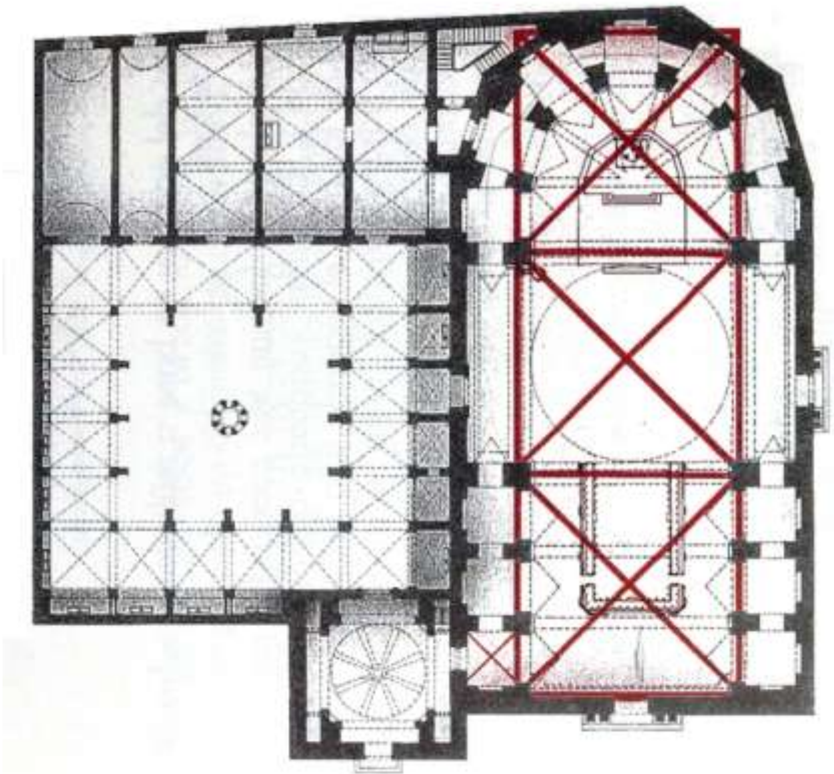
un principio. Este plano más bien parece un croquis que una realidad; lo cierto es que cuando a continuación se construye la cabecera se hace sin esa puerta, reservándose su lugar a la capilla del titular del templo.

La iglesia de San Nicolás se configuró conforme a un plan de cruz latina. Ésta se caracteriza por una nave muy ancha y relativamente corta, de sólo tres tramos, acompañados lateralmente de otras tantas capillas comunicadas entre sí, que no alcanzan gran profundidad. Sigue un crucero, cuyos brazos sobresalen poco, ya que se hicieron enfilados con las capillas de la nave. Y, por último, una cabecera absidial, resuelta en siete paños, que se rodea de una corona de capillas, también en número de siete, que aparenta ser una girola dada la comunicación existente entre ellas, gracias a que sus contrafuertes de perfil triangular son horadados. De esta manera se prolonga alrededor de la cabecera el plan de capillas de la nave, un rasgo fundamental que sirve de factor unificador. Pero el aspecto que quizá habría que valorar sobre todo es ese impresionante sentido de amplitud espacial que no deja de conmover, al igual que la pureza geométrica que lo domina todo, sin olvidar el magnífico sistema de proporciones imperante y con él una particular armonía y belleza.



Planta de la colegiata según V. Bendicho (1642).

Ciertamente, y según se desprende de las concienzudas investigaciones de Bevià y Varela y sus milimétricos análisis, la planta de San Nicolás conjunta tres bloques idénticos, ocupando el primero de ellos la nave con sus capillas, el segundo el crucero y el tercero la cabecera, con sus siete capillas que dan directamente al presbiterio. Así, se conforman tres espacios dominados por el cuadrado, forma que también rige los alzados. De ello deriva el espacial orden imperante, que a su vez se reafirma con las proporciones numéricas o aritméticas, que igualmente gobiernan el espacio del edificio. Por ejemplo, la dupla o relación 1:2 informa las medidas generales de la planta, en tanto que el ancho total del crucero, con brazos incluidos, es de 25 metros mientras que el largo total de la iglesia es dos veces esa medida[624]. Asimismo, está presente la la relación 1:3[625] ya que el mismo módulo del cubo se repite por tres veces en la planta y también en el alzado.



Proporciones en la planta.

[624] "Cincuenta metros de largo por veinticinco metros de ancho" (E. TORMO MONZÓ, *Levante*…, ob. cit., p. 271).
[625] Esta relación también se observa en las capillas laterales, cuya anchura es un tercio de la anchura del cubo en el que se inscribe la nave

El alzado en los tres tramos de la nave presenta dos alturas con pilastras gigantes de orden toscano[626], es decir, los arcos de medio punto que sirven de acceso a las capillas laterales, y el cuerpo de tribunas[627], cuya cornisa soporta el arranque de la bóveda de cañón que cubre la nave, con arcos fajones y lunetos. La elección de las balconadas se justifica desde el punto de vista arquitectónico al suponer un intento de equilibrar las proporciones y resolver de una manera más satisfactoria el resultado general del edificio, aunque podrían servir tanto esa galería como sus bóvedas de contrarresto a las grandes cubiertas del espacio principal.

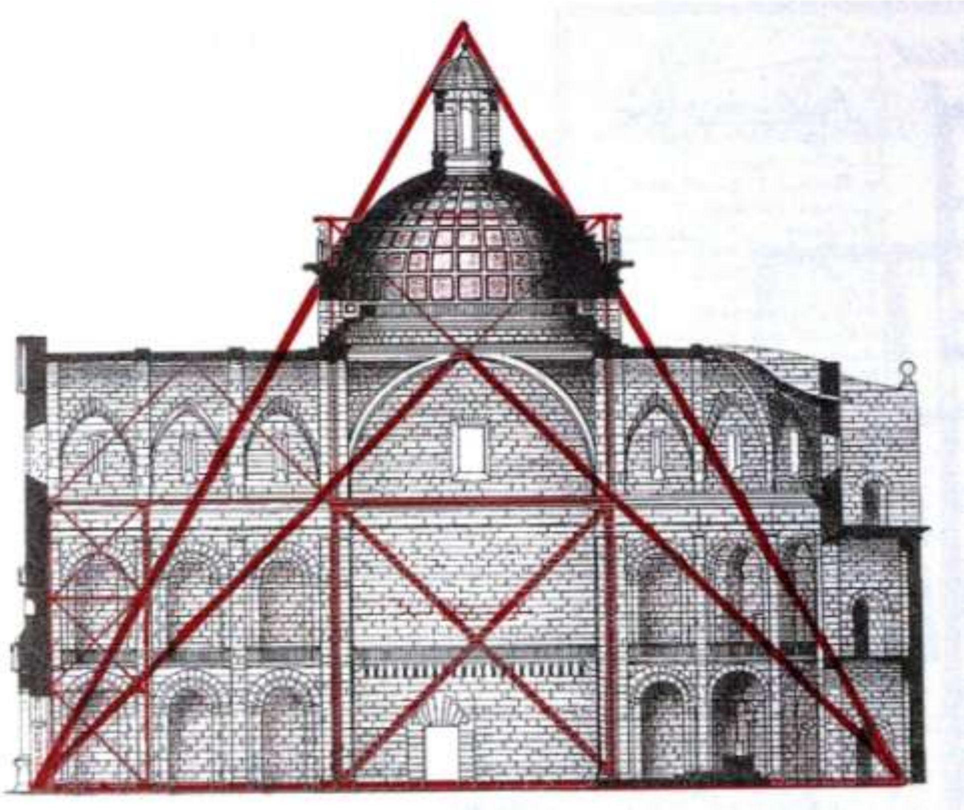
Sobre el tramo central del crucero voltea una cúpula con casetones en relieve sobresaliente, de estirpe clásica, pero de tradición regional, particularmente de la arquitectura valenciana del Seiscientos, como los que presenta la portada de la colegiata de Vinarós y tantas otras iglesias del mismo momento, motivo que confirmará que también se escoja esta decoración a base de plaquetas para la portada de acceso a la iglesia desde el claustro, si bien tipológica y formalmente se asemeja a los diseños de Serlio. La cúpula se establece sin tambor, destacando sobre todo el interior, ya que hacia fuera no ofrece un desarrollo copleto, como si su mitad inferior quedara absorbida por un grandioso cubo abalaustrado, a la manera de la cúpula de El Escorial[628].

---

[626] Estas pilastras de muy escaso relieve muestran "como si el proyectista hubiese intentado expresamente descubrir los límites de mutua tolerancia entre órdenes renacientes y formas estructurales del Medioevo" (G. KUBLER, ob. cit., p. 25).

[627] Estas tribunas altas podrían ser deudoras de las que planteara Hernán Ruiz II en el hospital de las Cinco Llagas (Sevilla) y en el Sagrario de la catedral de Sevilla, pues constituyen un "rasgo sumamente original de Hernán Ruiz, inspirado en la arquitectura cortesana madrileña y en obras de Andrés de Vandelvira" (E. GÓMEZ PIÑOL y M. I. GÓMEZ GONZÁLEZ, *El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*. Madrid, 2008, p. 13). Conviene también reparar en que esas mismas tribunas las planteaba Serlio en sus *Libros de Arquitectura* y se encuentran, por ejemplo, en la fachada de la basílica de El Escorial, lo que viene a confirmar nuevamente la estrecha relación entre este templo y la Corte. Asimismo, debe tenerse en cuenta la propia tradición local, pues, entre otros templos, están presentes las tribunas en la iglesia del Colegio Santo Domingo (Orihuela), levantado casi un siglo antes.

[628] A propósito de imitar los modelos escurialenses, se señaló que "durante el siglo XVII, existieron otras posibilidades de cubrición de un crucero…las más alejadas del modelo herreriano, insistieron en los valores interiores de la cúpula: San Nicolás de Alicante" (A. BUSTAMANTE y F. MARÍAS, "La sombra de la cúpula de El Escorial", *El Escorial*, nº 4-5. Madrid, 1985, p. 61).



Proporciones del alzado.

Ciertamente, esta iglesia de San Nicolás resulta paradigmática por muchos motivos, además de ser la obra cumbre de la Contrarreforma en tierras alicantinas, y puede decirse que ella representa y encarna de manera verdaderamente ejemplar los valores contrarreformistas, por todo lo dicho de su tipología arquitectónica. En verdad, la planta alicantina ofrece muchas semejanzas con la planta que Vignola ideara para la iglesia del *Gesú* romana, como el crucero poco enfatizado o el ábside, que en este caso se hace poligonal –y no semicircular como el romano–, de siete paños[629], y se rodea de capillas cubiertas por bóveda de cañón. En realidad, este espacio es lo único que cuesta comprender de toda la iglesia, pues *a priori* podría decirse que bebe de tradiciones medievales, especialmente de los templos de

[629] Indica el cronista Bendicho que "de la frente del coro hasta el portal de Occidente hay tres capillas bajas y otras tantas a la parte de Mediodía y las mismas a Tremontana, todas enclaustradas a lo moderno sobre que restriba la bóveda de aqueste quarto con maravillosa traza y unas lunetas modernas que la hacen vistosa debajo de las quales hay una ventana que da luz al cuerpo de la Yglesia. De la frente del altar hasta la puerta del Oriente ha de haber siete capillas bajas y otras tantas altas, haciendo la pared forma de setabo con la misma traza que el quarto que habemos dicho con lunetas y ventanas" (V. BENDICHO, *Chronica de la muy ilustre, noble y leal ciudad de Alicante*, vol. I, ob. cit., pp. 224 y ss.)

tres naves catalanes, como la iglesia de Santa María del Mar (Barcelona) o las catedrales de Barcelona, Tortosa o Gerona, o también de lo valenciano, si bien en el caso alicantino, la presencia de esa pseudogirola, que en realidad no es más que el pasillo resultante de comunicar las capillas radiales entre sí al perforar los contrafuertes, resulta una refundación moderna de dichas tradiciones desde el lenguaje clásico y la cantería renacentista, incluso con claros recuerdos a los túneles de la catedral de Granada, que sirven para comunicar su cabecera rotonda con la girola. La concepción de un deambulatorio sugerido podría deberse, además de a las razones funcionales típicas de no perturbar la celebración litúrgica si se accedía desde la cabecera, a las pretensiones de catedralidad que gravitaron desde el primer momento de su erección como colegiata, teniendo como precedente más cercano la propia catedral metropolitana valenciana[630]. Asimismo, el arzobispo Aliaga en sus *Advertencias* deja claras sus preferencias en la arquitectura, pues detrás de la Capilla Mayor debía hacerse esa especie de pasillo que resultaba funcional y necesario[631]. No deja de ser curioso también ese segundo piso o elevada galería de tramos comunicados, que en realidad, repitiendo el mismo esquema de los arcos de las capillas bajas, es nuevamente una prolongación de las tribunas de la nave. Tiene su lógica constructiva como estructura de contrarresto de la amplia cabecera y su elevada cubierta, al igual que ocurría con la nave. Asimismo favorecía e incrementaba el sentido de adoración universal permitiendo rodear completamente el templete central, incluso a un nivel elevado, propiciando unas balconadas abiertas a ese espacio particularmente sagrado.

[630] Ya lo deja claro Bérchez al afirmar que "la secuencia de iglesias con girola en el ámbito valenciano fue bastante amplia en la época moderna, especialmente al sur del arzobispado…", pues la girola "lejos de constituir un elemento retardatario de tradición medieval, desde finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII, cobró una nueva vitalidad litúrgica en el panorama hispano, que se prolongó hasta bien entrado el siglo XVIII" (J. BÉRCHEZ y M. GÓMEZ-FERRER, *La seo de Xàtiva. Historia, imágenes y realidades*. Valencia, 2007, p. 34).

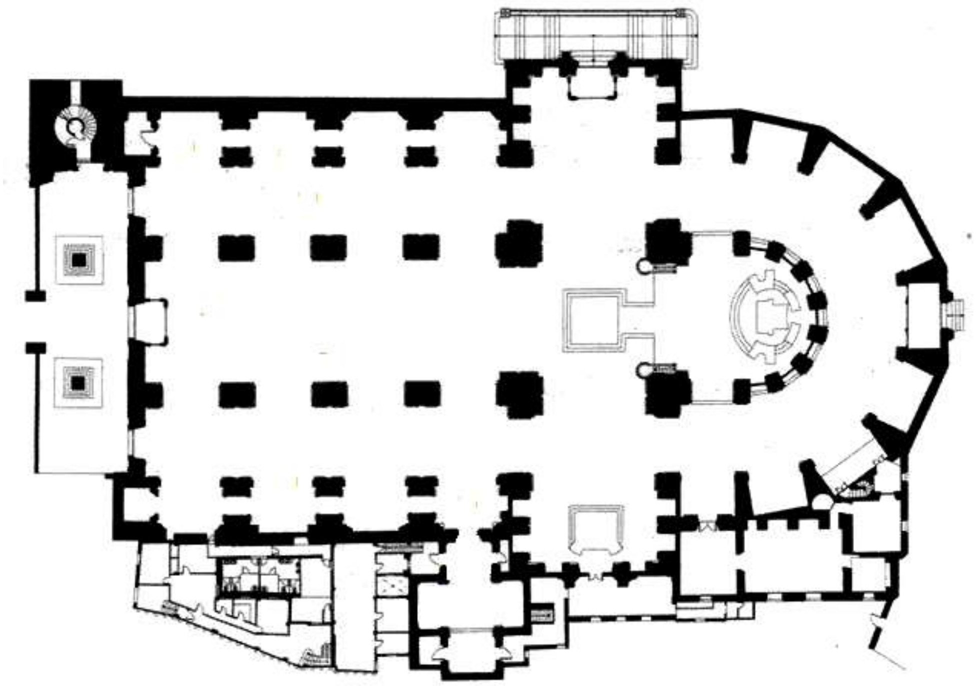
[631] "Que la parte que representa la cabeza de la Cruz, sea de tal proporción, que detrás de la Capilla mayor quede espacio suficiente para rodear con procesión la dicha Capilla Mayor, como se ve ejecutado en la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia y en muchas otras, lo qual, además de la autoridad que da a la fábrica, es de grande comodidad para muchas de las cosas que se ofrecen en las iglesias" (F. PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios*…, ob. cit., p. 54).

Pero ¿por qué debía hacerse esa cabecera tan especial? Desde luego, la Eucaristía tuvo un papel preponderante y, no en vano, se piensa en situarla como epicentro del culto en el tabernáculo exento, a la manera de los ejemplos andaluces y otros de la Corte.

A menudo se ha comparado la colegiata de San Nicolás con la de Játiva (Valencia), levantada pocos años antes por el arquitecto Juan de Pavía. Pero lo cierto es que guarda muchas diferencias con respecto a aquella, pues la valenciana tiene una planta de tres naves –una sólo la alicantina– con girola y los brazos de su crucero son más sobresalientes, enfatizándose así la idea de cruz de una manera más evidente. La alicantina muestra una arquitectura más de cajón, de perfectas proporciones como se ha visto, logrando unas medidas muy cuidadas, que dan idea de la cultura de sus tracistas, descartándose, por tanto, todo parecido con la saetabense[632], puesto que las semejanzas, más que a nivel de plano, pueden venir de un común lenguaje a lo herreriano y también del protagonismo de una cabecera con capillas radiales, aunque la girola de Játiva contrasta claramente con la concepción de la iglesia alicantina, donde la corona de capillas se asocia directamente al plan poligonal del presbiterio, a la manera de algunas tradiciones medievales, sobre todo mediterráneas, como bien podría ejemplificar el caso de la catedral de Florencia, cuya cabecera, integrada en el curioso trilóbulo, tiene precisamente una configuración poligonal con capillas en casa lado. Sí, desde luego, se impone una curiosa imagen de estirpe medieval lo que justifica la presencia de aspectos góticos que resultan más que evidentes, como la traza poligonal de la cabecera o su corona continua de capillas, incluso en los arcos apuntados en los lunetos. Quizá la semejanza con Játiva estribe en la articulación del alzado de la

[632] Ya Kubler insinuó que "la iglesia de Alicante tiene un predecesor en la Seo de Xàtiva, cerca de Valencia" dada "la fusión de planos del XVI y del XIII" (G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, ob. cit., p. 26). Esta idea fue apoyada por Chueca (F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura española*, t. II., ob. cit., p. 295).

cabecera, a base de pilastras, pues nada tiene que ver en lo demás con la obra valenciana[633].



Planta de la colegiata de Játiva.

Los diversos autores que se han ocupado del monumento convienen en afirmar que esta iglesia de San Nicolás aúna, por una parte, una gran nave con sus capillas, rasgo típicamente contrarreformista, y una cabecera medieval, más concretamente gótica, al presentarse la Capilla Mayor rodeada de otras capillas radiales abiertas que directamente desembocan al presbiterio como resultado de la continuación de las capillas laterales que flanquean la nave, sin llegar a formar una girola[634] porque el paso entre dichos espacios se realiza en virtud de la perforación de los contrafuertes.

633 Al respecto puede verse J. BÉRCHEZ y M. GÓMEZ-FERRER, *La seo de Xàtiva*…, ob. cit., pp. 29 y ss.
634 Con todo, debe decirse que muchos autores sí han advertido la presencia de una girola en esta iglesia, atribuyéndola Navarro y Vidal a "motivos litúrgicos derivados de su condición de colegial" (R. NAVARRO MALLEBRERA e I. VIDAL BERNABÉ, "Arte", ob. cit., p. 448).



Crucero y presbiterio.

El alzado de la cabecera de San Nicolás plantea otra solución distinta que no difiere estilísticamente con las obras contemporáneas o algo anteriores, ya que las capillas radiales del cuerpo inferior se duplican en altura y se presentan tribunas[635] que siguen tanto la disposición de dichas

[635] De estas tribunas se ha dicho que "refuerzan una concepción del templo estática y cerrada" (G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 31). Las mismas se completan con barandas "con balaustres de yerro o bronze, que además de ser adorno de la obra, serán de seguridad de los que vayan por estos corredores a limpiar los techos, a abrir o cerrar las ventanas y a poner luces en las festividades del Santísimo Sacramento, noches de

capillas como la de los paños del ábside, cubierto éste por una bóveda de cuarto de esfera, con unos nervios y lunetos apuntados horadados con ventanas[636], que debieron tomar esa forma dado lo prolongado de la bóveda y que le confieren esa comentada imagen tan del gótico, o sea, arcaizante. Ellos están situados entre fajones muy potentes que recuerdan vigorosos nervios, que como tales cumplen un papel estructural –otro aspecto de recuerdos medievales. Esta opción en la cubrición del ábside ya se había ensayado, incluso no deja de recordar el proyecto que Miguel Ángel trazara para San Pedro de El Vaticano, específicamente en las terminaciones de los brazos de la cruz, dentro de los cánones de la arquitectura clásica, por lo que no extraña que pudiera aplicarse el mismo lenguaje a esta obra alicantina. En realidad, se trata de una bóveda de cuarto de esfera radial, con los mismos elementos que una cúpula, es decir, arcos fajones, que en este caso se unen en el punto central, y lunetos, en la base de la bóveda, horadados para permitir la entrada de luz, que ya se había practicado en ejemplos tan castizos como la catedral metropolitana de Valencia.

San Nicolás y de la Navidad de Christo" (V. BENDICHO, *Chronica de la muy ilustre, noble y leal ciudad de Alicante*, vol. I, ob. cit., pp. 224 y ss.)

[636] Esta disposición podría beber de ejemplos tan elocuentes como las capillas de la Comunión valencianas, especialmente las de la Corona de Aragón, en las cuales se ubicaba un vano en lo alto, como también ocurre en el retablo de la basílica de El Pilar (Zaragoza) y ya, con otras concepciones, en el Transparente de la catedral de Toledo (J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993, pp. 156 y ss.). Sobre el Transparente toledano, puede verse S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1981, pp. 185 y ss.



Vista del exterior de la colegiata de San Nicolás. Alicante.

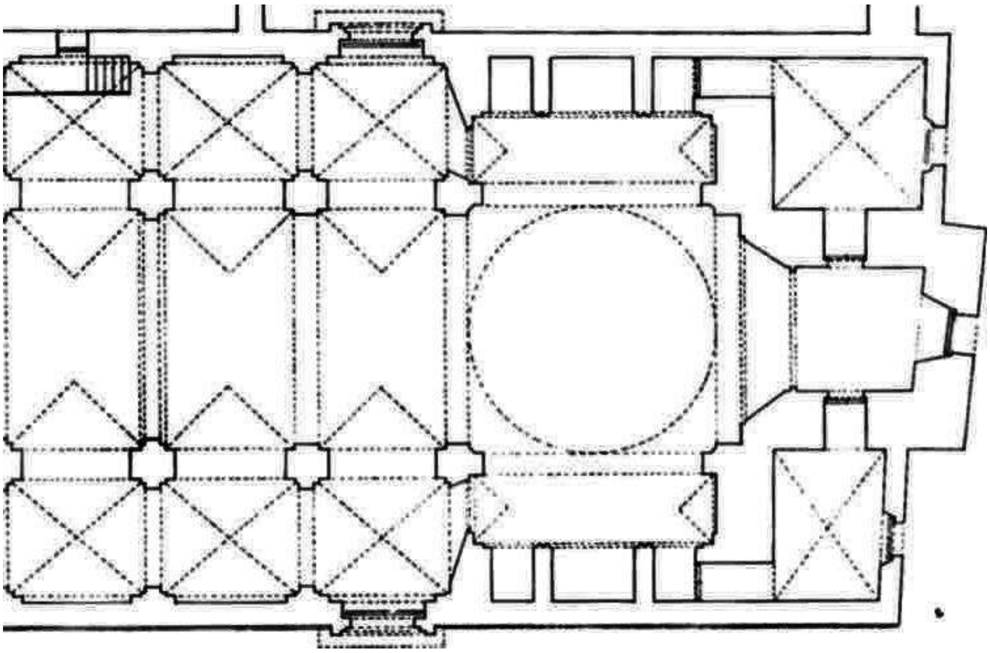
A pesar de los ecos medievales, esta construcción rezuma el espíritu de Herrera y El Escorial en su arquitectura y decoración[637]. No en vano, se dijo que ese maestro vinculado a la construcción de la colegiata, Agustín Bernardino, había sido discípulo de Juan de Herrera y había trabajado con él, circunstancia que propiciaría, con toda probabilidad, que mostrase su influencia en las obras que proyectara, como puede verse en el claustro del Colegio Santo Domingo (Orihuela), una magnífica obra de construcción clásica, perfectamente proporcionada, o el crucero de la iglesia de Santas Justa y Rufina, también de Orihuela, en el que se evidencia un conocimiento de primera mano de las láminas de Serlio[638]. No se trata de que esta arquitectura culta de cuño herreriano huya de las tradiciones medievales o locales, pues incorpora la planta de nave única como típica tanto de la Contrarreforma como de la continuación del Gótico mediterráneo y presenta una corona de capillas que asimismo es de origen medieval y se ven en las

[637] "La obra recoge del herrerianismo su lección de austeridad, pero sin comprender el espíritu clásico ni sus proporciones" (F. J. DELICADO MARTÍNEZ, "Presencia del Escorial en la arquitectura del Levante español", *El Monasterio de El Escorial y la arquitectura* [actas del Simposium]. Madrid, 2002, p. 717) pues "el efecto es de sorprendente grandeza, a pesar de la severidad casi seca de su tratamiento" (A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Valencia. Arte*. Madrid, 1985, p. 274).

[638] Ello puede verse con detenimiento en J. C. LÓPEZ JIMÉNEZ, "Arquitectos y maestros de la piedra", *Archivo de Arte Valenciano,* nº 43. Valencia, 1972, pp. 26-40.

cabeceras del Gótico, lo que alude al cierto carácter neomedieval de las ideas contrarreformistas y su arquitectura, sino que más bien, en su concepción, resulta una obra distinta, con un lenguaje plenamente clasicista, influenciado de manera directa por lo escurialense[639]. Como modelo más próximo podría ponerse el Santuario de la Vera Cruz (Caravaca), cuyas trazas se debieron al arquitecto de la Corte fray Alberto de la Madre de Dios en 1617[640]. Los paralelismos se aprecian en el cuerpo con tres tramos y capillas y, sobre ellas, tribunas, un planteamiento del que es deudora la colegiata de San Nicolás, de la misma manera que se advierten concomitancias con el crucero y su ubicación en la planta de la nave al situarlo alineado igualmente con las capillas que flanquean las naves, como ocurre en Alicante. Pero hay que repetir que, junto a modelos contemporáneos, se ve la tradición gótica mediterránea y levantina, con un plan conocido de nave muy ancha con capillas, que venía bien para ubicar el coro y confirmar su función de colegiata si bien no será una iglesia apta para la congregación por el reducido espacio que resta en la nave al colocar en medio el coro de canónigos.

[639] Dijo Chueca que esta iglesia de San Nicolás había combinado el herrerianismo con "las características de las amplias iglesias de nave única levantinas", resultando "una planta de abolengo gótico" (F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura española*, t. II., ob. cit., p. 295).
[640] P. SEGADO BRAVO, "El arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios…", ob. cit., pp. 261-267.



Planta del Santuario de la Vera Cruz. Caravaca.

Desde luego, la función principal por la que se erigió la colegiata de San Nicolás fue la eucarística al colocar el tabernáculo exento en el centro a la manera andaluza, pero también lo fue la exaltación a San Nicolás en su capilla del eje, y a las reliquias de los diversos santos que se dispusieron en la corona de capillas radiales, proponiendo, por tanto, un programa plenamente contrarreformista adecuado a las devociones locales y tradicionales. La exaltación mariana vendría en la segunda mitad del XVIII, pues en 1768 se traslada la imagen de la Virgen del Remedio de su capilla del claustro a la zona central del segundo cuerpo de la cabecera, instalándose allí mismo un camarín con altar, a la manera de lo visto en la capilla de la Virgen de los Desamparados (Valencia), o sea que la tradición valenciana contribuyó a ubicar una capilla antigua elevada, con un tabernáculo de columnas salomónicas, según se refleja en fotografías antiguas[641]. Hasta ese momento, el culto a la Virgen se rendiría a la imagen

[641] Las palabras de S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, ob. cit., p. 238 cuando afirma que "la creación cada vez más clara y definida del camarín como espacio autónomo dentro del barroco hispánico parece estar en relación con la visión supersacralizada de la Virgen como icono, que queda a gran distancia de los fieles y en un ambiente de misterio celestial. Es una morada misteriosa, casi inaccesible". Para Gerstenberg, "el camarín es una suntuosa cámara de maravillosos efectos" (K. GERSTENBERG, *La arquitectura en Europa. El barroco*. Madrid, 1966, p. 9) mientras que para Romero Benítez, "su tamaño, belleza y suntuosidad dependen tanto de la generosidad de los mecenas como de los

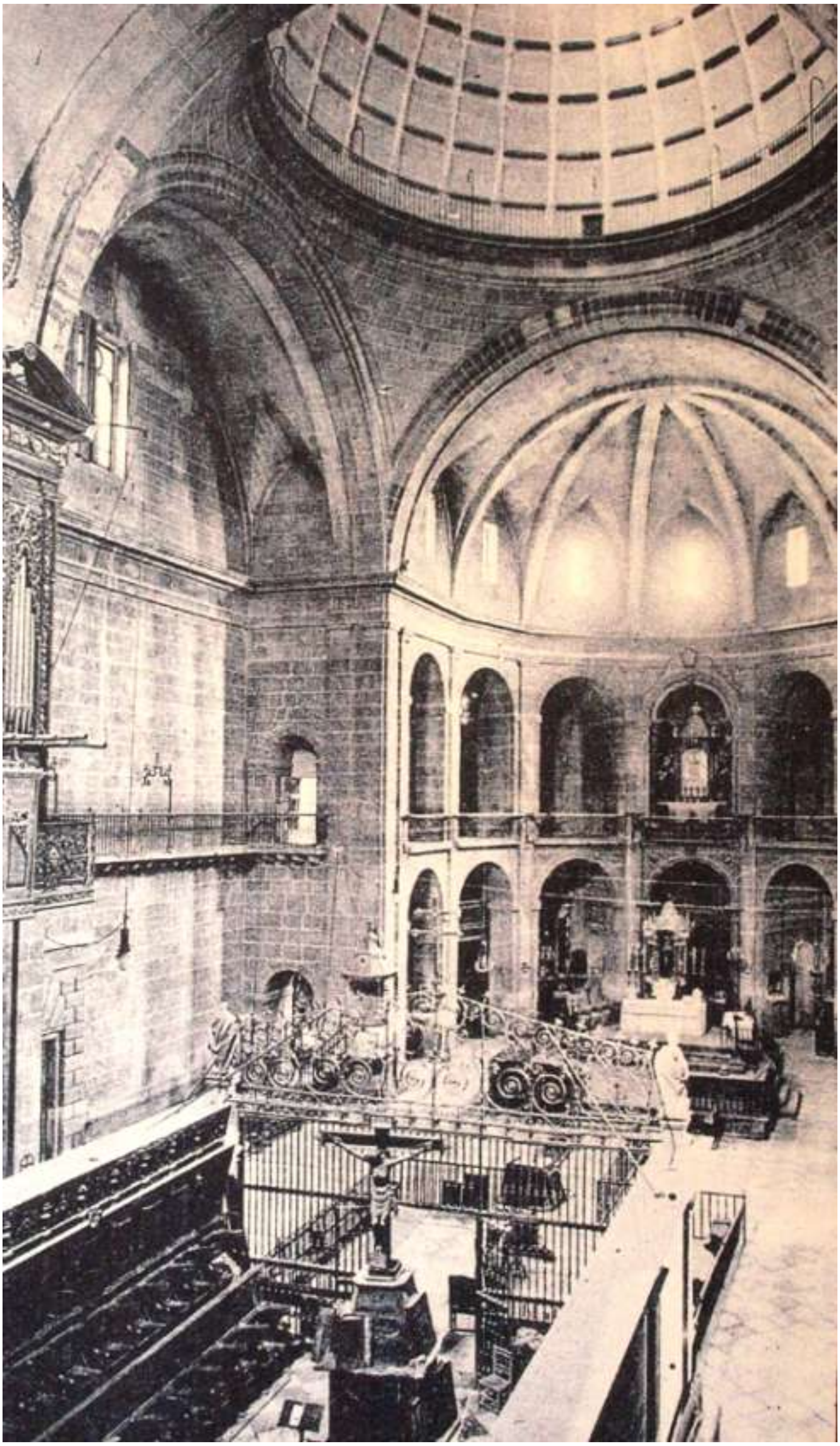
que había en el trascoro, lo que induce a pensar que allí habría un altar. El templete eucarístico se rodeaba de unas capillas que formaban una corona de relicarios y una doble altura de arcos de medio punto que servía de acceso al camarín, por lo que se aunaban las devociones principales promovidas por Trento y la Contrarreforma, convirtiendo la capilla mayor en un gran escenario sagrado, una escenografía total, abarcante, a la manera de lo que era costumbre en tiempos medievales. No sería extraño pensar, a la vista de tantas concomitancias y tantas circunstancias peculiares, que los ecos medievales procedentes de tradiciones locales se arrastran y se sedimentan en este edificio, que presenta un tabernáculo y otras piezas en mármol como el retablo de la Purísima[642], en la órbita del *neomedievalismo* que impulsa la Contrarreforma[643].

---

poderes taumatúrgicos de la imagen que guarda" (J. ROMERO BENÍTEZ, "Camarines antequeranos del siglo XVIII", *Jábega*, nº 13. Málaga, 1976). Por último, Ronald ha observado que "una de las características de los camarines es el manejo meticuloso que se hace del factor lumínico, en una búsqueda de ambiente de misterio y de las emociones específicamente religiosas de temor y reverencia" (B. RONALD SCHARF, *El estudio sociológico de la religión*. Barcelona, 1974, p. 45). Como antecedente podría ponerse el camarín de la Virgen del Sagrario, en la catedral Primada de Toledo, construido en los años centrales del siglo XVII, si bien hasta ese momento, la imagen de la Virgen ocupó un nicho elevado, a la altura del camarín posterior, tal como afirma J. RIVAS CARMONA, "Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 389-390. Para ampliar la información sobre este último particular puede verse F. MARTÍN, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, t. II. Madrid, 1985, pp. 81-90 y 154-157, y F. MARÍAS, "Arquitectura y ciudad: Toledo en la época de El Greco", en VV. AA., *El Toledo de El Greco*. Madrid, 1982, pp. 43 y 66-79.

642 El retablo es igualmente de mármoles genoveses y hace un uso a la italiana de las piedras duras, si bien no se ha aportado aún el nombre de su autor. Sáez lo sitúa hacia 1690. En verdad, es un bellísimo retablo dedicado a la Inmaculada Concepción (el lienzo es atribuido al pintor Juan Conchillos y es contemporáneo a la ejecución del retablo). Puede verse VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 310-311.

643 La tan abundante presencia de mármoles en la colegiata alicantina constituye un fenómeno que podría equipararse al ocurrido en Cádiz. Puede verse al respecto M. RAVINA MARTÍN, "Mármoles genoveses en Cádiz", *Homenaje al prof. Hernández Díaz*, vol. I. Sevilla, 1982, pp. 595-616.



Vista antigua del interior. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Vista hacia los pies. Colegiata de San Nicolás. Alicante.

Quizá resida la originalidad de la cabecera de esta iglesia de San Nicolás en la presentación de una corona radial de capillas y en la doble articulación del alzado del ábside, pues al cuerpo bajo le sucede una galería abierta a manera de tribunas[644]. Ello, unido a la monumentalidad de la arquitectura frente a la inexistente decoración, hace que este templo se erija como un espacio plenamente contrarreformista, lo que se confirma si se atiende a los programas devocionales presentes en él, pues los principales pilares de Trento se ven representados en la Capilla Mayor de la iglesia de San Nicolás. En efecto, pocos años después de la conclusión y consagración de la misma, se instala exento en el presbiterio un tabernáculo de mármoles procedente de Génova, que otorgaba un especial protagonismo al sacrificio eucarístico[645], además del retablo de San Nicolás, patrón y titular del templo, ubicado en la capilla central de la corona radial, y el muy posterior camarín de la Virgen en el cuerpo de las tribunas, justo encima del patrón, aspecto original de esta iglesia. A todo ello se sumaba el valor de relicario de este ámbito sagrado[646], pues en las capillas se dispusieron relicarios con

[644] Estas tribunas se han equiparado a las tribunas de las grandes catedrales del Gótico francés, como Laon o Noyon y "acentúan el carácter celular del espacio" (G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, ob. cit., p. 26)

[645] "Adviértase, además, en el orden de las mentalidades, que se había consumado la irreversible ruptura de la secular unidad doctrinal cristiana. Las dudas protestantes sobre la presencia real de Cristo en las especies consagradas motivó la reafirmación por parte católica de la doctrina tradicional y sus manifestaciones externas. La exaltación del culto eucarístico comprendió prácticas y ceremonias referidas tanto al más elevado nivel litúrgico, cuanto a las múltiples facetas de la devoción popular, canalizada a través de las pujantes cofradías sacramentales vinculadas a la vida parroquial" (E. GÓMEZ PIÑOL y M. I. GÓMEZ GONZÁLEZ, *El Sagrario de la*…, ob. cit., p. 10). Debe recordarse, asimismo, que "San Carlos Borromeo…ordenó que en adelante el tabernáculo del Santísimo se colocase en el centro del altar mayor del templo, no en una capilla secundaria y ni siquiera a un lado del presbiterio" (Cfr. A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración del espacio…", ob. cit., p. 44). Pueden verse las ordenaciones al respecto en E. I. ESTRADA DE GERLERO, *Instrucciones de la fábrica*…, ob. cit., pp. 18-20. En palabras de Bendicho, se justificaría la presencia del templete exento en la colegiata alicantina porque debían seguirse los postulados de San Agustín cuando éste expresaba que "todos los que están alrededor del Señor ofrecerán dones en reconocimiento de su soberana majestad, como no dice que están a su lado sino alrededor *in circuito* y responde que por particular misterio para dar a entender que quanto es de su parte quiere comunicarse y franquearse a todos como el centro se comunica a toda la circunferencia, igualmente por cualquier línea que de él salga y así Dios comunica sus favores, auxilios y gracias a los fieles que son circunferencia y sólo Dios es centro" (V. BENDICHO, *Chronica de la muy ilustre, noble y leal ciudad de Alicante*, vol. I, ob. cit., pp. 224 y ss.)

[646] Hasta 1740 no existió en el Aula Capitular un armario relicario, a manera del existente en la catedral de Orihuela, por lo que los relicarios se exponían al culto en las capillas de la corona radial, siendo numerosos los testigos documentales que lo afirman. Todo ello está

los restos de santos de singular veneración en la ciudad, como Santa Felicitas, San Agatángelo, el propio San Nicolás o San Roque en sus correspondientes relicarios.

Evidentemente, detrás de tan magnífico plan y por su carácter netamente contrarreformista hay un clérigo de alta cultura y conocimiento además de buenas relaciones con otras grandes figuras e, incluso, con la Corte, como fue el caso del obispo José Esteve Juan, el encargado de erigir en colegiata a San Nicolás y traer la bula papal en 1600, un valenciano que mantuvo amistades en la Casa Real de Madrid, asistiendo a las bodas de Felipe III y acompañando al monarca en sus visitas a Valencia, de cuya catedral Esteve era canónigo previamente de ostentar la mitra oriolana[647], lo que quizá propiciara el contacto con los arquitectos de la Corte y, por tanto, el requerimiento de alguno de ellos, de tan alta preparación y prestigiada experiencia, para realizar las trazas de la planta de San Nicolás, obra completa y proporcionada que preocupó especialmente a Esteve, quien no dudó en organizar el reglamento colegial que asimismo incluyó en el Sínodo que convocó en 1600. Asimismo, tampoco conviene olvidar a fray Andrés Balaguer, el dominico castellonense a la sazón obispo de Orihuela que mandó levantar la nueva fábrica de la colegiata, pues los dominicos eran religiosos normalmente de gran sapiencia y cultura. Este obispo Balaguer estuvo profesando en los conventos de dominicos de Tarragona, Valencia, Onteniente e Ibiza, confiando en él la corrección de textos y las consultas curiales, lo que indica la tan alta consideración de que disfrutaba Balaguer para con sus semejantes, además de su talante puramente contrarreformista al convocar el Sínodo de 1604 en la diócesis de Albarracín, cuya mitra ciñó

recogido en F. SALA SEVA, *Acontecimientos notables*…, ob. cit., pp. 75-76, 81-82 y 119-120.

[647] La estrecha relación de Esteve con el rey Felipe III es contada con detalle en G. VIDAL TUR, *Un obispado español*…, ob. cit., vol. I., pp. 148 y ss. Fue este obispo un prelado preocupado por su grey pero también por el cumplimiento de los mandatos de Trento, para lo que no dudó en convocar el segundo Sínodo diocesano en el año 1600, en el que se incluían en un apéndice las Constituciones para la erección de la colegiata de San Nicolás.

sus sienes entre 1603 y 1605 y un vínculo cercano con el rey Felipe III[648]. Además de los dos obispos, resulta importante conocer la figura del alicantino Miguel Ángel Zaragoza Heredia, deán de la colegiata entre 1600 a 1617, después de haber estudiado en Valencia y haber conocido todo el movimiento contrarreformista propiciado por Juan de Ribera en la capital de su arzobispado[649]. Con todo, no puede quedar esclarecido el papel de los arquitectos y los canteros que se conocen y se han nombrado ante la carencia documental y, no obstante ello, incluso quizá podría contemplarse la posibilidad de que las primeras trazas fueran de un arquitecto importante, a la altura de fray Alberto de la Madre de Dios, tracista del Santuario de Caravaca, cuyas similitudes con la obra alicantina resultan más que evidentes tanto en la distribución de su arquitectura como la austeridad y el amor al valor tectónico de la piedra[650], aunque concomitancias también se observan, por ejemplo, en la iglesia de la Asunción de Cieza, para la cual trabaja Bernardino en un determinado momento.

Desde luego, no solamente conviene tener en cuenta la importancia y significación de la arquitectura de la colegiata de San Nicolás sino también su relevante capítulo decorativo. Nada más terminarse el edificio, fue conveniente su dotación de retablos y otros elementos muebles.

---

[648] La biografía de Andrés Balaguer es ofrecida en G. VIDAL TUR, *Un obispado español*…, ob. cit., vol. I., pp. 166 y ss.

[649] Fue nombrado obispo de Teano (Nápoles) en 1617, cargo que ostentaría hasta su muerte en 1622. Fue el responsable de la consecución de la aprobación pontificia de la Cofradía de la Virgen del Remedio y de la iniciación de las obras de la segunda fábrica de la colegiata, hecho que motivó que se le llamase al Sínodo de 1600 para informar sobre las mismas (F. SALA SEVA, *Acontecimientos notables*…, ob. cit., p. 143).

[650] Es un rasgo dominante en la arquitectura del carmelita "la armonía y la agilidad compositivas que presiden el exterior de sus obras, impronta que es también patente en el Santuario" (P. SEGADO BRAVO, "El arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios…", ob. cit., pp. 264-265). Asimismo, se ha dicho de esta obra que fue diseñada "en medio de una típica limpieza decorativa, el máximo ejemplo de los límites de mutua tolerancia entre las órdenes renacientes y las formas estructurales del Medievo" (J. M. MUÑOZ JIMÉNEZ, "El Manierismo en la arquitectura española de los siglos XVI y XVII: la fase clasicista (1560-1630)", en *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 5, nº 9. Madrid, 1992, pp. 111-134).



Retablo de mármoles de la Inmaculada Concepción.
Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Retablo de San José. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Retablo de la Virgen del Rosario. Colegiata de San Nicolás. Alicante.


Retablo del Sagrado Corazón de Jesús. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Retablo de San Miguel Arcángel. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Retablo de Nuestro Padre Jesús. Colegiata de San Nicolás. Alicante.

Las Visitas Pastorales de tales fechas ya informan de la advocación de los altares de las capillas, en las que debían ubicarse los respectivos retablos:

Visita Pastoral de 1666.
Altar mayor.
Altar de San Francisco.
Altar de San Andrés.
Altar de San Juan de Letrán.
Altar de San Nicolás.
Altar de la Virgen de la Concepción.
Altar del Santo Cristo.
Altar de San Bartolomé.
Altar de Nuestra Señora de la Concepción.
Altar de San Salvador de la Comunión.
Altar de San Gregorio.
Altar de San Guillermo
Altar de San Juan Bautista
Altares del claustro:
Altar de Nuestra Señora del Pópulo.
Altar de Nuestra Señora de los Remedios.
Altar de Santa Ana.
Altar de San Blas.
Altar de San Luis, rey de Francia.

Por otro lado, no hay que olvidar el gran capítulo decorativo que suponen las décadas de 1670 y 1680, momento en que se realizan los retablos de las capillas laterales, la espléndida y abarcante capilla de San Nicolás, el templete eucarístico de mármoles y el coro. El aderezo y arreglo tanto de las capillas de la nave como las de la cabecera tendrá su particular reflejo en los bellos retablos que para ellas se levantan, como el de Nuestro Padre Jesús, el de San Rafael, el de San Antonio, el de San Miguel o el de la Virgen del Rosario, todos de esos momentos, lo que resume que por esa década de 1670 y la de 1680 se vive el periodo de ornamentación y adecuación de las capillas, para lo que se hicieron imprescindibles estos retablos que indican que el templo se adornó con lujo, de los cuales han subsistido algunos, de esquemas tipológicos sencillos que muestran pinturas o tallas de los santos ya mencionados.



Capilla de San Nicolás. Colegiata de San Nicolás. Alicante.

De todo ese conjunto de retablos, destaca el de San Nicolás para su capilla, en el eje longitudinal, con un retablo en cuyo centro se alojó la imagen del titular que subsistía de la fábrica medieval[651]. Puede decirse de

[651] El retablo y la decoración de la capilla fueron motivo de estudio por parte de I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 73-75. Esta autora incluso llega a sugerir, aunque no se pueda constatar documentalmente, la intervención de Nicolás de Bussy en la supervisión y reconocimiento del retablo: "pensamos que Bussy pudo intervenir…proporcionando ideas para el revestimiento de la capilla y aconsejando a José Villanueva en su factura, lo que influiría en su hacer" (p. 75). Con todo, Vidal afirma que

entrada que esta capilla representa en sí misma los valores propios contrarreformistas en tanto que supone una exaltación de dos santos, en este caso San Nicolás y Santa Felicitas. A estos especiales valores debe sumarse el carácter de obra total, pues todo el espacio perimetral aparece recubierto de una espesa ornamentación en similar sintonía con la capilla de la Virgen del Rosario de la catedral de Orihuela, también enteramente revestida, dando una nueva apariencia más efectista, la propia del Barroco, y con numerosas alusiones al santo titular tanto por la imagen que preside el conjunto como por los angelitos del cuerpo inferior que sostienen la mitra, el báculo, el libro y la capa pluvial, además de la cartela que remata el conjunto con su emblema en el ático. Desde luego, mucho del protagonismo lo ostenta la imagen del siglo XVI que ocupa la hornacina central de este retablo de orden único y monumental aunque en el siglo XVII se reformaría la cabeza y se añadirían tres niños saliendo de un tonel de madera referencia que evoca un milagro obrado por San Nicolás[652]. Por tanto, la capilla de San Nicolás encarna los valores netamente contrarreformistas que venían a corroborar el culto regenerado propio de ese momento. Pero el ornato de este espacio no se limitaba al revestimiento de paredes y el al retablo sino que asimismo presentaba el aparato decorativo y de aderezo del culto propio de un altar e incluso hubo muebles para guardar los indumentos y las piezas de servicio de la misa según se desprende de los inventarios. A esa etapa de arreglo y decoración le sucedería, como se verá más adelante, otra hacia 1730, conformando las dos grandes fases de ornato del templo.

---

su autor fue el tallista José Villanueva y fue ejecutado el conjunto en 1675, presentando concomitancias con el retablo del presbiterio de la catedral de Valencia, diseñado por Pérez Castiel, entre otras obras emblemáticas de la región.

[652] Este milagro llamado *de los Tres niños resucitados* nació de la falsa interpretación de la historia de los tres oficiales arrancados a manos del verdugo y al ser de baja estatura, se les consideró como niños. En palabras de Reau, "también puede que se trate de una escena de bautismo mal comprendida: la regeneración por el bautismo con frecuencia se ha asimilado a una resurrección", pues los niños caen en una cuba o tonel y el santo los bendice tras haber escapado al ogro (L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. II, vol. IV., ob. cit., p. 438).


Vista del antiguo coro. Colegiata de San Nicolás. Alicante.


Sitial de San Felipe. Colegiata de San Nicolás. Alicante.

La sillería del coro y su correspondiente dotación mobiliar se llevaría a cabo en 1678 por el escultor José Villanueva[653]. Sin embargo, éste fue desmontado en el año 1948 aunque parte de su sillería se conserva en la sacristía pero afectada por modificaciones de tipo práctico, resultantes de ubicar la placa de relieve del respaldo en la parte trasera del sillón, lo que ofrece una imagen desvirtuada de lo que aquella sillería hubo de ser. Dos de las sillas muestran al apóstol Pedro y la basílica del Vaticano, mientras que otra presenta a San Andrés con la habitual aspa, símbolo de su martirio. Puede intuirse que la sillería presentaría un apostolado completo, no en vano la documentación alude a doce sillas más la del deán que seguramente tendría a San Nicolás como protagonista, de iconografía más sencilla que la de Borja para la catedral de Orihuela, remarcando ese sentido eclesial del coro con Pedro, el Vaticano y otros discípulos. Por las fotografías antiguas puede deducirse que el muro que delimitaba el coro era de piedra y en su trascoro, en lo alto, se dispuso una imagen en piedra de la Virgen del Remedio, actualmente en el claustro, de autor desconocido, que trata de evocar la iconografía de la Piedad que ya consagrara Miguel Ángel en el Renacimiento italiano. Acompañando a la Virgen del Remedio había dos esculturas en el trascoro cuya iconografía se desconoce mientras que en la parte delantera, a ambos lados de la reja que cerraba el coro, se dispusieron dos imágenes en piedra, obra de Juan Bautista Borja, hacia 1730, que han subsistido y se encuentran en la antesacristía. Esas esculturas, de magnífico labrado, representan a San Pedro y a San Pablo, los príncipes de la Iglesia,

[653] La decisión de construir la sillería del coro se tomó una vez finalizadas las obras de la colegiata aunque no se inició inmediatamente, lo que se refleja en el siguiente texto procedente del Archivo Municipal de Alicante (Libro 62, f. 91v.): “el cargo que el Cabildo hace aquí a la ciudad diciendo que por su omisión no se han hecho las sillas del coro bien podrá haberlo excusado, pues aunque tiempo ha que están concertadas pero habiéndose de pagar de efectos de la imposición unida causados después de los seis años del primer cargamiento de censos y hallándose de por medio la consulta de 8 de agosto de 1667 que se hizo a Su Majestad sobre si acudiría a ellos los quitamientos o se proseguiría en las demás obras, justamente fue suspendida su ejecución; cuanto y más que pocos días antes de la consulta fue llamado el maestro de la ciudad de la villa de Onteniente donde tiene su casa y habiendo ido se ajustó la paga de las sillas en que se le librasen 10 libras cada semana con que se diesen fianzas y porque las que ofreció no vivían en dicha ciudad ni eran conocidas no se habilitaron y se volvió sin haber hasta hoy hecho más razón, ni instado se ejecutase el concierto de las doscientas libras no le fueron distraídas a dicho maestro por la ciudad” (reproducido en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, p. 324).

lo que remarca el carácter eclesiológico de tan íntimo recinto, poniéndose ellas en relación con la extraordinaria obra de Borja para la colegiata de San Nicolás, no solamente limitada a la Capilla de la Comunión sino también a las esculturas de las hornacinas de las portadas exteriores y la portada de acceso a dicha capilla desde el claustro, además de estas imágenes. Ello responde a una renovación de la imagen de San Nicolás producida en la década de 1720, momento en que asimismo se están llevando a cabo importantes reformas en las iglesias de Santa María de Elche y Alicante, pues la primera modifica su presbiterio y construye el camarín para la Virgen de la Asunción mientras que el templo alicantino ve remozadas sus fachadas y su imagen exterior. La catedral de Orihuela participa de ese movimiento regenerador del arte y acomete obras, principalmente la erección de su coro, cuya sillería fue a cargo asimismo de Borja. Por tanto, en esos años de 1720 se produce un fenómeno de arreglo y aderezo de los grandes templos de la diócesis, espejo tanto de la bonanza económica habida por aquellos tiempos pero también de la acción de los obispos, sobre todo el ponferradino Flores Ossorio en un ambiente de Contrarreforma retardada.



Virgen del Remedio, antiguo trascoro. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



San Pedro



San Pablo

El conjunto de San Nicolás contemplaba, además del templo y las dependencias auxiliares propias de este tipo de construcciones y adecuadas al nuevo rango de colegiata, un claustro a manera de los conjuntos monacales, adosado al muro oeste y levantado en la primera fase edilicia, lo que ha servido en ocasiones para remarcar su apego a las tradiciones medievales[654], pues sigue empleando una tipología que fue consagrada por los monasterios cistercienses y que, más tarde, adoptarían las grandes catedrales del Gótico. La imitación de lo monacal se afirma al presentar el aula capitular junto a la panda de Levante, sirviendo de acceso una portada-retablo con columnas salomónicas. Bernardino ya había proyectado el claustro del Colegio Santo Domingo (Orihuela), "edificado con mucho arte", en contraposición al desornamentado aunque de proporciones perfectas claustro de San Nicolás. Es curioso que la planta que reprodujera Bendicho no lo representara, lo que lleva a pensar que fue incluido más

[654] Se ha dicho que este conjunto "espacialmente se articula mediante una disposición que es propia de la Edad Media. Este hecho se hace patente en lo que respecta a utilizar la organización de la tipología reiterada desde los monasterios del Cister" (S. VARELA BOTELLA, "San Nicolás como conjunto monacal"…, ob. cit., p. 38). Ya Braunfels lo subrayó: "es probable que las catedrales adoptaran los motivos de los monasterios y no al revés" (W. BRAUNFELS, *La arquitectura monacal en Occidente*. Barcelona, 1975, p. 86).

tarde en el proyecto, dadas las diferencias formales con el oriolano[655], a pesar de estar influenciado de manera directa por las obras escurialenses e, incluso en su misma disposición, se añade un templete de ocho columnas toscanas para el centro del patio, intentando emular el Patio de los Evangelistas del monasterio madrileño[656], lo que extendió el modelo, al menos, una centuria.



Claustro. Colegiata de San Nicolás. Alicante.

[655] Bevià y Varela afirmaron que "presenta una sección de altura escasa que le da un aspecto sin ninguna esbeltez", tratado como si fuera una pieza secundaria en el proyecto, pues presenta muchas diferencias con la rotundidad de la iglesia (M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante. Ciudad y…*, ob. cit., p. 50).

[656] "En el centro del patio escurialense fue instalado un templete de forma octogonal, del que salen cuatro caminos o ríos, siguiendo el modelo monástico que considera la idea de claustro como Paraíso" pues "el claustro es uno de estos lugares privilegiados que está configurado como ciudad sagrada… en cuyo centro se cruzan las coordenadas espaciales y temporales, se señala en la representación del claustro por medio de un ozo, un árbol, una fuente o una columna…a manera de escala celeste" (S. SEBASTIÁN LÓPEZ, "La versión iconográfica del Paraíso en el patio de los Evangelistas", *Fragmentos*, nº 4-5. Madrid, 1985, pp. 66-70).



Templete del claustro. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Portada de acceso al templo desde el claustro.
Colegiata de San Nicolás. Alicante.

Significativas son, por su parte, las dos portadas realizadas contemporáneamente a la erección de la fábrica, esto es, la portada del crucero, la denominada *Puerta Negra* por estar hecha de mármol de ese color, a manera de arco de triunfo con una hornacina encima del ingreso en la que se dispone una escultura del titular, San Nicolás de Bari, tallada por el escultor alicantino Juan Bautista Borja. De idénticas características es la portada de los pies, también de arco triunfal, con bolas y pirámides y la Virgen del Remedio en la hornacina central, obra también de Borja, sin ningún tipo de ornamentación para estar en consonancia con el austero interior[657].

En el claustro, junto con otros altares según se desprende de la documentación parroquial, se ubicó la primitiva capilla de la Virgen del Remedio, imagen de gran tradición y veneración en Alicante desde el siglo XVI[658], aunque posteriormente, en 1768, se trasladó al segundo cuerpo de la cabecera, ocupando la capilla central, encima de la de San Nicolás. Las fotografías antiguas muestran que dicho espacio estaba concebido como una capilla con altar con todo su arreglo y aderezo a la manera de la capilla de los Desamparados de Valencia, en donde también se celebraba misa, y un templete con columnas salomónicas en una disposición similar al que se había erigido en la década de 1680 para el presbiterio[659]. Probablemente, los camarines de las iglesias de Santa María de Elche y Alicante, abiertos en

[657] El estudio de estas portadas lo llevó a cabo I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental barroca*…, ob. cit., pp. 23-29. Asimismo, hay autores que han visto un precedente de esta portada, sobre todo por el aparato ornamental, el entablamento dórico y los triglifos sobre las claves de los arcos, en iglesias de renombre, como la de San Miguel de los Reyes, según afirma el estudio de L. ARCINIEGA GARCÍA, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, vol. II. Valencia, 2001, p. 21.

[658] Puede verse al respecto *La Virgen del Remedio, patrona de Alicante*. Alicante, 1997, pp. 15 y ss.

[659] Debe decirse, no obstante, que nada se conserva de ese retablo del claustro e incluso el camarín del XVIII fue sustituido por uno que realizara el arquitecto local Juan Vidal Ramos en 1919 (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 271). La planta del camarín ofrece forma de herradura, cuyo perímetro cierran diez esbeltas columnas de mármol negro, con la cruz dorada de la Virgen del Remedio (F. SALA SEVA, *Acontecimientos notables*…, ob. cit., pp. 251-252). La presencia de altares en el claustro se pone en relación con una de las funciones de propias de estos ámbitos, la devocional, según ha sido estudiada en F. del BAÑO MARTÍNEZ, “El uso del claustro de la catedral de Murcia como espacio devocional”, en G. RAMALLO (coor.), *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010, pp. 605 y ss.

1730 y 1745 respectivamente, obligaran al cabildo de San Nicolás a erigir un camarín en el segundo cuerpo de la cabecera y podría haber tenido función de exposición, además del culto a la Virgen, pues él sería cobijo de la reliquia de la Santa Faz cuando ésta llegaba a Alicante.

Finalmente, en la primera capilla del lado del Evangelio se abre la Capilla de la Comunión, construida hacia 1730 en ese momento de renovación y reformas, con planta de cruz griega cubierta por cúpula, en la cual también tendrán importante presencia las mismas plaquetas vistas en el interior de la cúpula y la puerta de acceso al templo desde el claustro. El mismo escultor que había hecho las imágenes para las portadas y las del coro tuvo aquí una ejemplar actuación, especialmente con el retablo de mármoles en cuyo banco se instala un baldaquino a semejanza del que había en el presbiterio, como si se quisiera hacer una iglesia reducida a imagen de la colegiata. Al sentido eucarístico del espacio se le une el carácter eclesial, pues el programa iconográfico y simbólico incorpora representaciones de los evangelistas con sus respectivos elementos tetramórficos, así como imágenes de los Padres de la Iglesia en los machones achaflanados, de finísima labor escultórica.

***

La iglesia de San Nicolás es una típica iglesia de la Contrarreforma en su tipología arquitectónica de nave única con capillas como en el desarrollo de los programas devocionales potenciados desde Trento. Ciertamente, la peculiaridad de esta iglesia reside en su particular cabecera, mezcla de tradiciones medievales y modelos modernos, presentando una un pasillo a manera de pseudogirola como resultado de perforar los contrafuertes de las capillas radiales y comunicarse éstas entre sí, abiertas

directamente al presbiterio, sin que sea una solución gótica, pues esa opción ya se impuso en la catedral de Valencia y en otros ejemplos más cercanos (Villena, Lorca, Játiva), levantados pocos años antes. La perfección de su proporcionada arquitectura revela la cultura de su tracista, siendo el nombre de Agustín Bernardino, discípulo de Juan de Herrera y autor presente en estas tierras desde inicios del siglo XVII, el que más se ha relacionado con esta construcción sin que pueda asegurarse con rotundidad.

Puede decirse, en definitiva que esta iglesia resulta una extrapolación del modelo contrarreformista romano con un peculiar desarrollo de la cabecera, a lo que se une una fuerte influencia de lo escurialense vista la ausencia de ornamentación, únicamente ceñida a las dos portadas existentes.

II. 5) LA CONFIRMACIÓN DEL MODELO CONTRARREFORMISTA ALICANTINO: LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE ELCHE.

La iglesia de Santa María de Elche, consagrada particularmente a la Asunción de María, constituye uno de los templos de mayor categoría y rango dentro de la diócesis de Orihuela y tal importancia radica especialmente en ser el principal santuario mariano del obispado y, a la vez, servir de escenario para las representaciones del Misterio de Elche. En el último tercio del siglo XVII fue renovada "a fundamentis" la fábrica. Teniendo en cuenta los especiales condicionantes propios del templo ilicitano, había que adoptar una tipología arquitectónica determinada para satisfacer las necesidades de exaltación mariana, junto con la característica glorificación eucarística de la Contrarreforma, y que también sirviera para una congregación lo más numerosa posible, sobre todo en las representaciones asuncionistas del Misterio, por lo que cabía buscar una planta que ofreciera una óptima satisfacción a todo ello y que, a su vez, enraizara con la tradición regional. Pocos años antes (1616-1662) se había erigido la colegiata de San Nicolás de Alicante, que vendría a consagrar el modelo típico de la Contrarreforma de nave única con capillas y destacada cabecera en tierras de la diócesis de Orihuela. La iglesia de Santa María a buen seguro hubo de poner sus miras en esa fábrica alicantina ante la idoneidad de esa planta para los programas devocionales que debía mostrar el nuevo templo ilicitano, de suerte que acabó por erigirse en el segundo gran templo contrarreformista en estas tierras. Y ello con una particular amplitud espacial, monumentalidad de los alzados y rotundidad de volúmenes, todo lo cual propició un templo verdaderamente especial, signo de la grandeza de la ciudad y su historia y, por supuesto, expresión de su gloriosa tradición asuncionista.



Vista aérea. Iglesia de Santa María. Elche.

Según se conoce, en 1672 entra en ruina la fábrica vieja y, un año más tarde, se comienza la construcción del nuevo templo. De este modo se formó el cuarto de los edificios existentes en ese mismo solar. Primero hubo aquí una mezquita musulmana, a la que le sucedió un templo medieval levantado en 1334[660] y después otro renacentista, cuya edificación tuvo lugar entre 1492 y 1566, conforme a un plan que ya se ajustaba a una sola nave ampliada con capillas laterales entre los contrafuertes[661]. Estuvo

[660] Ese primer templo debió tener la tipología típica del Gótico mediterráneo, es decir, una nave única de cuatro tramos con capillas entre los contrafuertes, bóvedas de crucería pintadas por Miguel Torres y presbiterio poligonal o recto (Cfr. R. NAVARRO MALLEBRERA, "Els edificis de la Festa", en VV. AA., *Món i misteri de la Festa d'Elx*. Valencia, 1982, p. 45). Con todo, "sabemos a ciencia cierta que poseía varias arcadas, ya que el único documento que conservamos sobre esta iglesia gótica nos habla de un tal Torres que pintó la tercera de dichas arcadas con bermellón, mientras las restantes habían sido decoradas con almagra" (J. CASTAÑO GARCÍA, *Guía de la arciprestal e insigne basílica de Santa María de Elche*. Alicante, 1994, p. 15). Algunos datos históricos de la fábrica medieval pueden verse en G. JAÉN i URBÁN, *La Vila i el Raval d'Elx: arquitectura i urbanisme*. Alicante, 1999, pp. 262-263.

[661] A propósito de ella dijo Cristóbal Sanz que "está hecha su fábrica para este efecto de la fiesta de agosto, porque es muy grande de una nave y tan alta que causa espanto y asombro a los forasteros. Parese que Nuestra Señora le sustenta para que allí se celebre su muerte y asumpción a los cielos. No se halla en la cristiandad otra tal fábrica como esta yglesia…"

trabajando en ese templo del Renacimiento el maestro cantero Julián de Alamiques desde al menos 1555 hasta 1563, momento en que también estaba en la vecina Callosa de Segura participando como director de las obras de la construcción de su iglesia parroquial dedicada a San Martín[662]. También trabajaron para ella algunos canteros y tallistas de reconocido prestigio además de Alamiques, como el escultor murciano Francisco de Ayala[663], quien elaboraría una imagen del Resucitado con destino a embellecer una de tres puertas laterales que presentaba el exterior del templo. Las dimensiones de ese edificio renacentista serían algo menores que las de la fábrica actual, que solamente ocupaba el perímetro de la nave actual, incluyendo las capillas existentes entre los contrafuertes. El altar mayor estaba dedicado a la Virgen María y contaba con diversas capillas en las que se encontraban los enterramientos de algunas familias ilicitanas. En el lado de la Epístola, las capillas estaban consagradas a San Juan Evangelista, Santo Cristo, San Antonio y San Diego, mientras que las del lado del Evangelio correspondían a San Mateo, San Juan Bautista y San Pedro, además del campanario[664]. A ambos lados de la puerta mayor de la iglesia se hallaban los altares de San Miguel Arcángel y el de los Santos Pedro y Pablo. En este ambiente debe situarse asimismo el retablo que entrega Antonio Caro *el Viejo*, realizado tras su encargo en 1668 con la

---

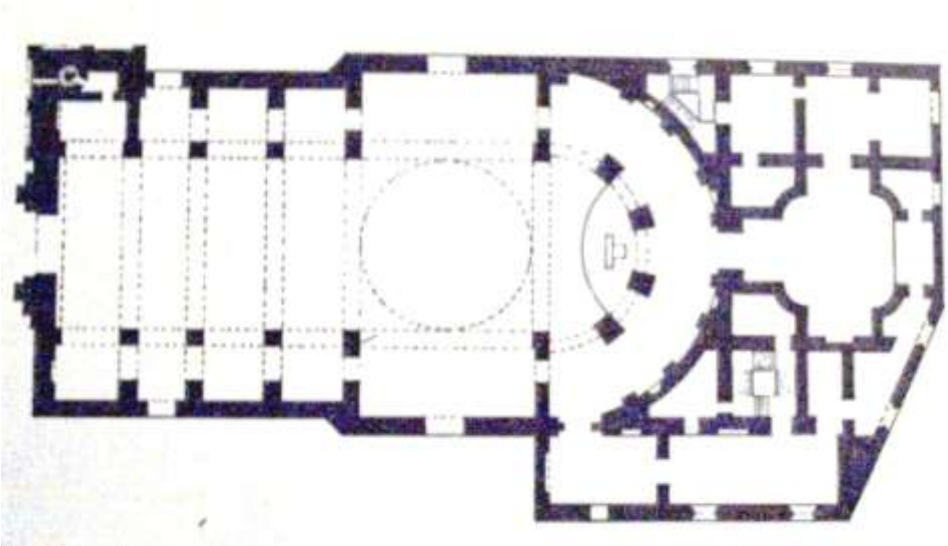
(R. NAVARRO MALLEBRERA, "Els edificis de la Festa", ob. cit., p. 46). Asimismo, Gozálvez indica que en 1566 quedaba por hacer el campanario y la planta de la iglesia sería semejante en dimensiones al edificio barroco (V. GOZÁLVEZ PÉREZ, *La ciudad de Elche. Estudio geográfico*. Valencia, 1976, p. 54). Por su parte, Navarro indica la posibilidad de que esa fábrica estuviera cubierta por cúpula a tenor de un grabado de 1630 conocido por este autor (R. NAVARRO MALLEBRERA, *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante, 1980, p. 22), pues Ibarra afirma que ese edificio tendría "poca diferencia con el actual, excepción hecha de la cúpula o media naranja. No estaría desprovista de cierta magnificencia desde el momento que tenemos noticia de maestros tallistas y canteros que trabajaron para el citado edificio" (P. IBARRA RUIZ, "Resumen de los datos históricos más importantes relativos a la iglesia", en M. COQUILLAT y LLOFRIU, *Proyecto de reparación de la Insigne Iglesia Parroquial de Santa María de la ciudad de Elche*. Barcelona, 1903, p. 56).

[662] Este Julián de Alamiques "es uno de los artistas más importantes del Renacimiento en la Gobernación de Orihuela" (R. NAVARRO MALLEBRERA, "Anotaciones sobre el Renacimiento en Elche", *Festa d'Elig*, nº 38. Elche, 1980, p. 78). Una biografía suya es ofrecida en S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., pp. 12-13.

[663] Este mismo Ayala sería el que realizara la imagen de la Virgen del Rosario para la capilla homónima de la catedral de Orihuela y las esculturas de Santas Justa y Rufina en la portada diseñada por Quijano para la iglesia oriolana del mismo nombre.

[664] Todo ello es recogido en J. CASTAÑO GARCÍA, *Guía de la arciprestal*…, ob. cit., pp. 16-18.

participación también de Tomás Sanchiz[665], y que tendría su acomodo en el presbiterio que posteriormente se diseñaría, sin que se sepa el aspecto que ofrecía ese retablo o si fue reutilizado total o parcialmente en la reforma del presbiterio de los años 1730[666]. Evidentemente, resulta curioso que la colocación de ese nuevo retablo para la fábrica renacentista esté anticipando los planes y los programas de la iglesia definitiva.



Planta. Iglesia de Santa María. Elche.

Durante el siglo XVII el templo renacentista fue objeto de continuas reparaciones, que ya son exponente de un deterioro. No obstante, su verdadera ruina cabe relacionarla con los fuertes aguaceros acaecidos en 1672, que hicieron que la fábrica se quebrantase con el desprendimiento de los sillares de la bóveda de la nave, que acabó por hundirse. En un primer momento, la junta parroquial sólo propuso la restauración de la iglesia, aunque pronto se pensó que la mejor opción sería su derribo y la

[665] C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena*. Murcia, 1992, p. 504, basándose en A. RAMOS FOLQUÉS, *Historia de Elche*, ob. cit., p. 506. Debe consultarse también P. SEGADO BRAVO, "El escultor-retablista Antonio Caro "el Viejo" (muerto en 1678)", *Imafronte*, nº 2. Murcia, 1986, pp. 85 y ss.
[666] Ello ya es advertido en I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., p. 127, Saber si se reaprovechó algún elemento del antiguo retablo es una "cuestión que consideramos harto difícil teniendo en cuenta que Caro terminaría su obra hacia 1675 y que diez años después el arquitecto Juan Fauquet diseñaba el presbiterio del templo en cuya capilla central había de ubicarse el referido retablo".

construcción de otra de nueva planta[667], algo que no debe extrañar si además se atiende al gran desarrollo arquitectónico y artístico habido en la diócesis por aquél entonces, pues no solamente será la colegiata de San Nicolás la que abandere el movimiento regenerador sino que la propia catedral es asimismo objeto de reformas y modificaciones con el fin de adecuar su imagen a los nuevos tiempos y a las nuevas necesidades, especialmente tras la reforma del culto potenciada desde el Concilio de Trento. De esta manera, se procedió al derribo de la fábrica en el mismo año de 1672, bajo la dirección del arquitecto genovés Francisco Verde junto con los hermanos picapedreros Irles y otros hombres, aconsejando dicho arquitecto demoler todo lo que quedara en pie de la construcción existente y hacer una nueva, pues no le parecía conveniente mantener nada de lo anterior "por ser obra vieja, llena de pedazos y sin uniformidad". Este Verde era ya figura conocida en las tierras alicantinas, dado que hacia 1650 se le documenta trabajando para la parroquial de Aspe y unos años después aparece en el Colegio Santo Domingo (Orihuela)[668], por lo que su fama fue motivo suficiente para que se solicitara su presencia en tierras ilicitanas.

El proceso constructivo de la iglesia de Santa María duró desde 1673 hasta 1784 y en el mismo se observan, lógicamente, varias fases que comprenden la sucesiva edificación de las distintas partes del templo. El proceso es propio de grandes fábricas, construyéndose seguidamente nave, crucero y cabecera[669]. Evidentemente, a estas varias fases le corresponden varios arquitectos[670]. El primero de ellos fue el genovés Verde quien, además de los planos, levantaría algunos muros perimetrales, especialmente

---

[667] "Encara que semblava que el desig del Consell era de conservar l'església vella, hom decidí, segons el parer de Verde, derrocar-la i fer-la de nou" (G. JAÉN i URBÁN, *La vila i el Raval d'Elx*…, ob. cit., p. 265).
[668] S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 269.
[669] Debe hacerse notar en este punto que la colegiata de San Nicolás de Alicante alteró el orden lógico de la construcción al levantar primero la nave, más tarde la cabecera y, finalmente, el crucero con la cúpula, con el fin de que no se interrumpiese el culto durante la erección de dicho templo.
[670] A este respecto es más que obligatoria la consulta del trabajo de R. NAVARRO MALLEBRERA, *Los arquitectos del templo*…, ob. cit.

en la zona de los pies. A su muerte en 1674 le sucederá Pedro Quintana[671], quien renovará la planta de Verde y ampliará sustancialmente el conjunto al comprar algunas casas circundantes. Será Quintana el primero que contacte con Nicolás de Bussy para requerir su presencia en Elche, que no se hará efectiva hasta 1680, momento en que se levanta una de las portadas del norte, la más próxima a los pies, dedicada a San Agatángelo con un esquema de cuerpo único y nicho superior para ese santo local, mostrado a la manera de los príncipes renacentistas, y también se inicia la portada mayor, con el grupo central de la Asunción, que vendría a constituir la gran empresa del Barroco en Elche, pues no sólo debe su mérito a su propio autor sino que, además, su planteamiento escenográfico, repleto de ornamentación –mucha de ella reproduce vegetales y frutas típicas del campo ilicitano– con un más que interesante grupo escultórico que reproduce el tema de la Asunción de María y su Coronación por parte de la Santísima Trinidad, síntesis por otra parte del drama sacro-lírico del Misterio de Elche que acoge este templo, hacen de ella una pieza muy especial en la exaltación a María[672]. Así pues, puede decirse que la iglesia de Elche va adecuando sus programas al culto contrarreformista aunque teniendo muy cuenta la propia tradición local vista tanto en la devoción a San Agatángelo, un mártir romano cuya leyenda sitúa nacido en las inmediaciones de Elche, como a la Virgen, algo que venía ya desde tiempos medievales.

[671] Posiblemente, este Quintana sea discípulo de Verde en la misma medida en que lo fue Martín de Uceta de Agustín Bernardino, pues va continuando las obras que el otro emprende, caso de la iglesia parroquial de Aspe o estas de Santa María (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., pp. 221-222).

[672] Puede verse sobre este particular I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental*…, ob. cit., pp. 29-36.


Fachada. Iglesia de Santa María. Elche.

En 1682 se nombra como maestro mayor de las obras a un sobrino de Verde, Juan Fauquet[673], quien elabora en 1685 un nuevo diseño del

[673] Nacido en la Enguera (Valencia), vivió una buena temporada en Elche mientras se hacía cargo de la dirección de las obras de Santa María. Posteriormente, en 1701, levantaría planos para la iglesia de las Agustinas (Almansa) y en 1716 haría un reconocimiento de la cúpula de la colegiata de San Nicolás (Alicante). Puede verse una biografía suya en J. C.

presbiterio de planta poligonal en el que incluye una girola con una sacristía, reinterpretando el esquema de la colegiata de San Nicolás, en una versión más rica, más decorada y acorde a los gustos del último tercio del XVII. Evidentemente, la traza poligonal de la cabecera también quería emular la obra alicantina e incluso la presencia de una girola se ponía en relación con el ya mencionado templo, incluso en la corona de capillas circundando el presbiterio. Quizá este plano de Fauquet, que fue revisado tanto por el director de las obras de la colegiata de Játiva[674], Juan Blas Aparicio, como por Melchor Luzón, contemplara asimismo la Capilla de la Comunión[675], en tanto que debía seguir las indicaciones de Aliaga sobre este espacio tan genuinamente autóctono. Cuatro años más tarde, en 1689 se concluye el cuerpo de la iglesia y se consagra, esto es, la nave y cuatro capillas laterales, cerrándose con un muro a la altura del arco de ingreso al crucero. Asimismo, a principios del citado año tendría ya terminados los muros de cierre del crucero hasta las cornisas. Desde 1701 a 1707 se paralizan las obras con motivo de la primera fase de la Guerra de Sucesión que tanto afectó a estas tierras. Una vez acabada la contienda se retoman los trabajos y se finaliza la girola y la preparación del crucero. En 1719 muere Fauquet y, ante la inminencia del fin de las obras y la posterior consagración del templo, se hace necesaria la llamada rápida a otro arquitecto, en este caso el fraile Francisco Raimundo, dominico, que fue el responsable de montar la cúpula en 1727[676].

LÓPEZ JIMÉNEZ, "Varia de arte: imagen de San Juan de Ribera por el murciano Roque López", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 31. Valencia, 1960, pp. 62 y ss.; además del enjundioso trabajo de S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 99.

[674] Ello es refrendado por J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*, ob. cit., p. 28.

[675] Dice Navarro que, aunque los planos hayan desaparecido, "suponemos que organizaría el presbiterio como una unidad que englobara tres volúmenes: girola, capilla de comunión y sacristía con las dependencias anejas necesarias" (R. NAVARRO MALLEBRERA, *Los arquitectos del templo*…, ob. cit., p. 58).

[676] Este fraile trinitario tuvo a su cargo la construcción de ciertas estancias del Ayuntamiento ilicitano, así como la proyección del claustro universitario del Colegio Santo Domingo (Orihuela) y la revisión del trabajo que el arquitecto Miguel Francia estaba llevando a cabo en la parroquial de Albatera (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 223). De la cúpula, se dijo que era "de compleja montea" (J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*, ob. cit., p. 146).

Tras el fallecimiento de dicho arquitecto acaecido en 1730, la fábrica entra en su segunda fase decisiva en la barroquización del recinto y de un carácter fundamentalmente decorativo. Así, se lleva a cabo entonces la ornamentación de las pechinas por José Artigues, un escultor natural de Muro de Alcoy. En ellas se disponen, en medio de una abigarrada decoración de motivos vegetales rematados por corona real, los cuatro Evangelistas en actitud de escribir.



Vista hacia los pies. Iglesia de Santa María. Elche.



Presbiterio y girola. Iglesia de Santa María. Elche.



Presbiterio. Iglesia de Santa María. Elche.



Cúpula y pechinas. Iglesia de Santa María. Elche.



Cúpula. Iglesia de Santa María. Elche.



Pechina. Iglesia de Santa María. Elche.



Pechina. Iglesia de Santa María. Elche.



Pechina. Iglesia de Santa María. Elche.



Pechina. Iglesia de Santa María. Elche.

Este mismo Artigues será el encargado hacia 1730 de trazar la planta del nuevo retablo y el correspondiente camarín, que más tarde remataría Juan Bautista Salvatierra. Subsistió el conjunto hasta la Guerra Civil, por lo que los testimonios gráficos y los documentales facilitan que pueda ofrecerse la imagen que aquél retablo debía tener. La descripción del mismo la refrenda Fuentes y Ponte[677] y dice así:

> "*reparando en la disposición y decorado de las paredes del presbiterio, aparecen sobre los cuatro arcos de primer y segundo lugar, otras tantas tribunas con balconaje y celosías doradas y pintadas de rojo fino; delante de dichos arcos y pendientes de cordones morados de seda, están las cuatro grandes y lujosas arañas de cristalería, renovadas en 22 de mayo de 1825, y delante de las pilastras intermedias, penden así mismo dos elegantes bellas lámparas-arañas de metal blanco, gusto gótico, que traídas de Barcelona ocupan aquel sitio de donde han sido sustraídas en dos ocasiones las lámparas de plata que sucesivamente hubo.*
>
> *El arco central o frente del camarín, a partir del piso del presbiterio, tiene un zócalo de mármol decorando la parte inferior de los dos pilares, cuyas pilastras están forradas con decoraciones barrocas doradas, destacándose dos columnas salomónicas, cuyo primer tercio está historiado con atributos y querubines: en los lados de cada pilas, que corresponden a los frentes interiores del hueco central, y en los que corresponden a los huecos inmediatos, las estatuas de 1m. 20 de altura, representando a los cuatro Doctores de la Iglesia, y sobre la cornisa de este pórtico, primer cuerpo, delante del rico y tallado bocaporte, hay una barandilla de hierro fleje con adornos de rejería, todo ello dorado de fino.*
>
> *Relacionándose con la altura de las cuatro tribunas está el fastuoso bocaporte del camarín, y en la prolongación de las columnas del primer cuerpo ya dicho, dos pilastras de forma convencional, sobre las que están arrodillados sobre nubes dos ángeles mancebos; estatuas coloridas y estofadas de 1m.*

[677] J. FUENTES y PONTE, *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche, provincia de Alicante*. Lérida, 1897, pp. 124-125.

08 de altura que, según hemos manifestado antes, al relatar la Crónica Mariana fueron costeadas por don Salvador Mas, y colocadas en sus emplazamientos el 21 de julio de 1773, cuales estatuas tienen cada una, en una de sus manos unos cordones de seda suspendiendo una araña de cristal; ambas arañas son del mismo género que las cuatro colocadas en los arcos del presbiterio. El intradós del arco está profusamente tallado, figurando flores y adornos de no buen gusto; sobre la clave, irradiando de ellas destellos de ráfaga, se ve la cifra M y, encima de la cornisa del romanato superior al arco, aparecen sentadas las estatuas de 1m. 20 de altura coloridas y estofadas representando a la Santísima Trinidad[678]*. Remata el frente decorativo en la cornisa de piedra del presbiterio o pechina, cobijándolo todo, con un dosel y cortinaje perfectamente tallado y dorado*".

Sin embargo, este autor erraba al confundir las columnas de fuste torso que presentaba el retablo con columnas salomónicas, lo que motivó que muchos autores se inclinaran a pensar que el retablo que había existido hasta el siglo XX era el de Caro y no de Artigues, autor desconocido hasta las investigaciones de I. Vidal[679]. Debe decirse que este retablo, cuya decoración abarcaba asimismo a los pilares, trató de imitar la hermosa y muy decorada capilla de San Nicolás de la colegiata alicantina, ejecutada hacia 1675, intentando que la ilicitana se convirtiera, a imagen de la otra, en una obra total, abarcante, de gran escenografía. Desde luego, ese retablo no

[678] En 1741 aún estaba por concluir ese grupo y se le encarga al escultor Ignacio Esteban su realización, quien redacta estos capítulos: "Primeramente, que las de Padre e Hijo mirados desde abajo parezcan de estatura natural. Otrosí, me obligo a hacer las dos figuras del Padre e Hijo colocando el Espíritu Santo que se halla en el retablo según demuestra el dibujo; y en donde está colocar el nombre de María en medio de un grupo de nubes. Otrosí, que la madera ha de ser de recibo y bien ajustadas las piezas, y colocarlas en su lugar como está en el diseño, haciendo inclinación las dos figuras, como que van a coronar a Nuestra Señora con el movimiento que se requiere. Otrosí, que ha de hacer una corona conforme a la que está en la Portada del nicho de piedra de la puerta mayor, de todo relieve, y que los rayos del Espíritu Santo han de pasar por debajo de dicha corona. Otrosí, que esta obra la he de dar concluida por todo el mes de junio del corriente año, y por precio de 800 reales moneda corriente en que la he ajustado con los señores electos de la obra de dicha iglesia de Santa María. Elche y abril, 11, de 1741. Fdo.: Ignacio Estevan" (I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., p. 260).

[679] El aparato documental de este retablo puede verse en I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 127-128.

vino solo sino que se acompañó del correspondiente camarín para alojar a la Virgen de la Asunción a lo que además se sumó el tabernáculo, a la manera de San Nicolás de Alicante con la misma relación e integración visual de templete y capilla posterior, como si de una sucesión de tramoyas se tratara, dentro de un típico montaje escenográfico y teatral, persiguiendo con ello dar una idea de grandeza y de magníficas formas, acorde a su condición de primer santuario mariano de la diócesis de Orihuela y a lo que al respecto exigían los programas contrarreformistas. Las trazas del tabernáculo se encargan a Jaime Bort, figura bien conocida por estas tierras, aunque de momento no llegará a materializarse ese proyecto, sin que las razones de ello estén lo suficientemente claras. Avanzado el tiempo, el arquitecto Marcos Evangelio, que será el responsable de las obras de la Basílica desde 1758 en adelante, emite un informe en dicho año en el que suscribe que había determinadas obras del interior templo que aún no estaban concluidas, como completar el retablo mayor, realizar otros nueve retablos menores así como el propio tabernáculo, al haberse rechazado el diseño que hiciera Bort, tal como queda reflejado en los documentos[680].

Por su parte, el camarín fue diseñado por Artigues mientras que su labor escultórica fue a cargo de Salvatierra, ejecutada en torno a 1730-1740, y del dorado se ocupó el maestro Diego Tormos junto con los oficiales Francisco Tormos, José Oliver y Bautista Gallego. Asimismo pereció dicho camarín en la contienda nacional de 1936-39 aunque antiguas fotografías permiten hacerse una idea bastante exacta de cómo era. Tenía planta de cruz griega cubierta por cúpula y presentaba la decoración típica que debía corresponder a esas obras de hacia 1730, principalmente las cajoneras y otros elementos ornamentales que prolijamente recubrían su arquitectura –

[680] "El tabernáculo, cuya planta y perfil se ha remitido, no es correspondiente a lo suntuoso de la iglesia por su ningún movimiento, antiguo estilo, sin hermosura ni arte en su arquitectura, por lo que siendo del agrado del Consejo, levantarse plano y perfil de lo que deberá ejecutarse en piedra jaspe, mármol y bronce, que a presente regulación pueda valer hasta cinco mil pesos o más, lo que fue del agrado del Consejo" (AHME, *Real despacho y tasación de los gastos en la obra de Santa María*. 1759, ff. 47-48. El Supremo Consejo de Castilla debía aprobar el informe que presentaría Evangelio tras el reconocimiento de las obras en 1745, 1753 y 1758, además de "tasar y valorar los precisos e indispensables reparos de su fortificación y el costo de la obra que falta para su perfecta conclusión")

principalmente las bellas portadas laterales que presentaban estípites típicos de ese momento y un aparatoso remate, todo ello evocando el barroco imperante entonces en Valencia, como se constata en la comparación con las portadas del Palacio Ducal de Gandía–, que incluso parecen recordar la obra de Juan Bautista Borja en Alicante y Orihuela, pero también presentaba elementos de estirpe rococó, como los dibujos de la policromía y las molduras de las puertas, más en consonancia con los repertorios valencianos de hacia los mediados del siglo que posiblemente debieron realizarse con las obras de 1760. Además, el camarín se completaba con de varios lienzos que reflejan pasajes bíblicos de las llamadas *mujeres fuertes*, que en realidad se erigen como prefiguraciones de María, por lo que su presencia en este espacio no precisa de mayor justificación. Igualmente Fuentes y Ponte ofrece la más completa descripción del camarín de los años finales del XIX[681], que aquí se reproduce:

> "*Ordinariamente se ve cerrado el bocaporte del retablo por un gran cuadro en lienzo, en el cual por su cara exterior o de la iglesia está pintada al óleo la gloria, rodeando a la figura de la Patrona muchos ángeles y querubines, al elevarse de pie sobre unas nubes; la figura de esta Señora es copia de la titular: por la cara interior del cuadro, o sea hacia el camarín, también está pintada una gloria en cuyo centro, bajo una corona real, se entrelazan varias palmas formando la cifra de M sobre una media luna: en la parte inferior del asunto se ve el mar, la plata y en ella una caja con el rótulo "Soy para Elche". Las dos caras de este lienzo están pintadas por el artista ilicitano don José Gonzálvez. Descorrido dicho lienzo por medio de contrapesas, aparece a la vista el interior del camarín, cuya planta afecta forma de cruz.*
>
> *El frente del lado de la Epístola tiene una puerta que es la de entrada desde la escalera y las tribunas, y sobre esta puerta, encima de la que corre una cornisa tallada y dorada, hay un cuadro en lienzo de 0m. 80 de altura por 0m. 48 de ancho, representando a Rut con su hoz y su manojo de espigas. En los*

[681] J. FUENTES y PONTE, *Memoria histórico-descriptiva*…, ob. cit., pp. 125-128.

dos costados del crucero del camarín donde está la puerta, ricamente guarnecidos con marcos dorados, cuyo adorno se relaciona con todo el de paredes, lunetos, arcos y bóvedas de la cúpula, se ven dos cuadros de 0m. 96 de altura por 0m. 70 de ancho, el de la izquierda entrando representa a Esther y el de la derecha a Eliezer y Rebeca.

Frente a la puerta de entrada al camarín hay otra igual que ordinariamente está cerrada y conduce a las tribunas; en ella y correspondiéndose con la anterior, se ve un cuadro representando a Agar. Del mismo modo y respectivamente en los costados de este crucero del Evangelio del camarín, hay dos cuadros de igual medida que aquellos a que son simétricos; el de la izquierda es Judit y su acompañanta metiendo en un saco la cabeza de Holofernes y el de la derecha es Abigail templando el enojo de David.

El frente principal, decorado como los anteriores, tiene un lugar de puerta unas vidrieras grandes que dan paso a una tribuna, con celosías y vistas a la Capilla de la Comunión. Sobre dicho hueco de vidrieras en su correspondiente tímpano, está un cuadro de igual medida que los ya expresados tímpanos de los cruceros, cuyo asunto es Jael clavando las sienes a Sísara. En los costados se este crucero se ven ordenados en la parte baja de cada uno, formando como cuerpo de zócalo, tres cajones grandes, destinados a contener los vestidos de la Patrona. Sobre los tres cajones, en el costado derecho, hay un cuadro de 0m. 88 de altura por 0m. 88 de ancho, representando el momento de ser abierta la caja que condujo a la Imagen; y la escena pasa en la playa, ante un gran concurso de pueblo y de personajes vestidos a la usanza del primer tercio del siglo XVII. El cuadro que está sobre los tres cajones del costado izquierdo representa la entrada procesional de la Imagen por las calles de Elche, con grande y lucido acompañamiento, cuyos personajes visten los trajes de uso en dicha citada época, anacronismo que es de lamentar, así como también el poco ajuste de los dos asuntos a la tradición más admitida y testimoniada.

Todos los cuadros al óleo que se combinan en la decoración del camarín son obra del pintor Gómez y aparte de lo que dejamos observado son de un sobresaliente mérito.

> *Los chaflanes de uno a otro brazo de los cruceros están adornados con tallas, entre los que, en cada cual se contorna una ornación ocupada por una estatua de 0m. 63 de altura, cuyas cuatro estatuas, todas ellas casi iguales en actitud y ropajes tallados, quizá tuvieron en otro tiempo algunos atributos como para indicar las cuatro virtudes o cualquier otra alegoría.*
>
> *Las tres arcadas de bóveda están profusamente llenas de talla y en las pechinas, entre hojarascas, destácanse de más de medio relieve las estatuas de 0m. 86 de altura, los cuatro doctores de la Iglesia, y en los ocho cascos de la cúpula ocho estatuas de alto relieve, de 1m. 06 de altura, que son de otros tantos ángeles mancebos tocando varios instrumentos de música, habiendo delante de las pechinas cuatro grandes y cuatro arañas de cristal prismático. Ilumina debidamente el camarín la linterna de su cúpula, cuyas vidrieras están guarnecidas con tallas doradas.*
>
> *El pavimento de esta misteriosa estancia está formado por manises de colores que constituyen una bien proyectada disposición artística, hecha* ad hoc *para tal superficie, sus adornos se relacionan ingeniosamente con los atributos lauretanos y uno de estos, el de* Hortus conclusus*, es un huerto de palmeras, accidente principal de un bellísimo paisaje*".

Esta segunda fase no debe considerarse de manera aislada, pues cabe situarla en el panorama de reformas y añadidos de otros grandes templos, como la iglesia de Santa María (Alicante), que ve renovada su imagen exterior con las espléndidas fachadas del escultor Juan Bautista Borja y que constituyen uno de los grandes emblemas del Barroco en la ciudad de Alicante, junto con la obra, también de Borja, de la Capilla de la Comunión de la colegiata de San Nicolás. La catedral de Orihuela, por su parte, no se queda atrás y en esos tiempos remoza su coro, el aula capitular y otros espacios. Indudablemente, todos estos ejemplos tan próximos pudieron servir de estímulo para alcanzar un conjunto espectacular y de gran aparato barroco.


Antiguo camarín. Iglesia de Santa María. Elche.

Asimismo, y como muestra también de esa época de esplendor dieciochesco de estos momentos es la portada del Sol y la Luna, en el crucero sur, labrada con diseño de José Artigues y levantada por los hermanos Irles, ilicitanos[682]. Siguiendo los ya típicos esquemas de cuerpo y

[682] Un estudio puede verse en I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental*…, ob. cit., pp. 105-108.

calle únicos en torno al acceso, se caracteriza por esa representación del sol y de la luna, alusión iconográfica directa a María.



Portada del Sol y de la Luna. Iglesia de Santa María. Elche.

A partir de los años 40 del siglo XVIII, la fábrica comenzará a amenazar ruina y son constantes los informes que se emiten para repararla, incluyendo los memoriales de los arquitectos valencianos José Vilar de Claramunt y José Herrero, en cuyo escrito exponen que la fachada principal

corría riesgo de hundirse y los arcos torales de la nave podían venirse abajo, contemplando, además, la necesidad de erigir la Capilla de la Comunión, asignatura pendiente desde que se levantara el presbiterio. Esta capilla no se comenzará hasta 1760, con la intervención definitiva de Marcos Evangelio[683], quien la concluirá con las aportaciones personales del benemérito obispo José Tormo en 1784. Al mismo tiempo, dicho arquitecto procedió a completar la girola con unas altas hornacinas labradas en el muro perimetral, destinadas a cobijar las imágenes de la Pasión, que hasta entonces se habían custodiado en la capilla del Hospital de la Caridad[684]. Así se alcanzó un corredor en torno al presbiterio, con un nuevo sentido devocional, muy idóneo para la función que a partir de entonces tendría como acceso a las distintas dependencias y a la Capilla de la Comunión[685], en el centro, completando el eje principal del templo. Concluida así la

---

[683] Marcos Evangelio nace en Cartagena y desarrolla su actividad en el segundo tercio del siglo XVIII. En su ciudad natal, participa en las empresas más destacadas del momento, como el trazado y la construcción de la antigua iglesia de la Caridad o la supervisión de las obras del Arsenal. También trabaja en la provincia alicantina, dirigiendo la construcción de la iglesia de Santa María en Elche desde 1758 hasta su muerte en 1767 (otras fuentes señalan que fallece en 1769: E. LLAGUNO y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*. Madrid, 1829, p. 285). Además, fue profesor de arquitectura y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le nombró académico de mérito en junio de 1763 (los datos están extraídos de A. BAQUERO ALMANSA, *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia, 1913, pp. 252-253). Incluso, Evangelio redacta un proyecto para la ampliación de la catedral de Orihuela en 1748 (F. del BAÑO MARTÍNEZ, “Los planos inéditos del proyecto impulsado por el obispo Gómez de Terán para la ampliación de la catedral de Orihuela”, *Archivo Español de Arte*, LXXXI. Madrid, 2008, pp. 421 y ss.). La última biografía de Evangelio se encuentra en S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 95., aunque deben tenerse en cuenta los datos aportados en A. CAÑESTRO DONOSO, “El tabernáculo de Santa María de Elche y su valor conceptual”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 91. Valencia, 2010, pp. 83-95.

[684] Los nichos estuvieron vacíos hasta 1779, momento en que el obispo Tormo, siguiendo preceptos ilustrados, dictamina que las imágenes pasionales de la Cofradía de la Sangre, custodiadas entonces en la próxima ermita de San Sebastián, pasen a ocupar esas hornacinas siguiendo la cronología de la Pasión, es decir, Cristo atado a la columna, una Dolorosa, el Nazareno de Nicolás de Bussy, un Crucificado y el Cristo Resucitado, obra del valenciano José Esteve Bonet. El proceso está documentado en J. CASTAÑO GARCÍA, *La Setmana Santa a Elx*. Elche, 1992, pp. 8-10. Posiblemente, esta acción respondería a un deseo de querer controlar el culto a tales imágenes pues “no estaban con el debido aseo y adorno de modo que puedan los fieles venerarlas”. Este aspecto ha sido resaltado en A. CAÑESTRO DONOSO, “El despertar de las cofradías en Elche en el siglo XIX: entre la Ilustración y el Neocatolicismo”, *Semana Santa de Elche*. Elche, 2012, pp. 87-88.

[685] Dado que esta Capilla se levanta en estilo neoclásico por la tardanza en comenzar las obras, no entra su estudio dentro de este presente trabajo, por lo que se remite a la aportación de A. CAÑESTRO DONOSO y J. D. GARCÍA HERNÁNDEZ, *Don Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche, 2009, pp. 71 y ss.

iglesia, pudo consagrarse en este tiempo, exactamente el 3 de octubre de 1784.



Alzado en la nave. Iglesia de Santa María. Elche.

El resultado de los 111 años de construcción es un edificio que efectivamente en planta resulta deudor de la vecina iglesia de San Nicolás de Alicante[686], imponiéndose también el templo de cruz latina con gran nave

[686] El más que evidente recuerdo a San Nicolás ya lo advierte E. TORMO y MONZÓ, ob. cit., pp. 294-295. Incluso Navarro afirma que este templo es "heredero directo" de San Nicolás (R. NAVARRO MALLEBRERA, *Los arquitectos del templo*…, ob. cit., p. 33). Asimismo se ha dicho que recoge "ecos del modo severo de San Nicolás de Alicante…ligado todo a un carácter desornamentado" (F. J. DELICADO MARTÍNEZ,

abovedada entre capillas, imponente crucero rematado en cúpula y desarrollada cabecera centralizada de gran complejidad arquitectónica[687]. De esta manera, el modelo contrarreformista alcanza otro hito importante y su definitiva consagración en tierras alicantinas. A pesar de tal esquema y de su parentesco con San Nicolás, se advierten importantes modificaciones respecto a este templo de Alicante, pues la iglesia ilicitana presenta crucero más sobresaliente y los cuatro tramos de nave –tres tenía la de Alicante– hacen que la cruz sea más alargada, así como una imponente cúpula[688] con tambor sobre pechinas[689], más decorada, que marca el eje vertical en el crucero.

Sin embargo, será en el alzado donde se advierta una mayor distancia respecti a la colegiata alicantina. La nave, aun manteniendo los arcos de medio punto de ingreso a las capillas laterales, emplea vanos adintelados decorados con motivos vegetales en las tribunas, donde la otra fábrica también presentaba arcos de medio punto sin ornamentación alguna, lo que rompe el valor celular de espacios y el clasicismo hasta entonces

---

"Presencia del Escorial en la arquitectura del Levante español", *El Monasterio de El Escorial y la arquitectura* [actas del Simposium]. Madrid, 2002, p. 718).

[687] La cuestión de la girola es la que más llama la atención de este templo, pues es el resultado de alargar las capillas laterales que flanquean la nave. Según Navarro, su inclusión en los planos de Fauquet podría obedecer a un deseo de ser erigida en colegiata (R. NAVARRO MALLEBRERA, *Los arquitectos del templo*…, ob. cit., p. 35). Con todo, debe señalarse la advertencia de Aliaga para la construcción de las girolas en las iglesias, además de establecer una comunicación entre el altar mayor y la cabecera. Esta última idea se ha subrayado en J. BÉRCHEZ y M. GÓMEZ-FERRER, *La seo de Xàtiva. Historia, imágenes y realidades*. Valencia, 2007, p. 35.

[688] La cúpula al exterior se traduce como un tambor octogonal en el que se han horadado tantas ventanas como lados y se adornaron con vidrieras en 1958 (J. D. GARCÍA HERNÁNDEZ, "Cincuenta aniversario de la colocación de las vidrieras de Santa María", *Sóc per a Elig*, nº 20. Elche, 2008, pp. 73-82). De esta cúpula se ha insinuado que, al estar peraltada, tiene influencia borrominesca (Cfr. R. NAVARRO MALLEBRERA, "El patrimoni artístic", en VV. AA., *Elx. Una mirada històrica*. Elche, 2006, p. 444). Asimismo, Ibarra afirmaría que es "la cúpula más hermosa de cuantas encierra este obispado, y aún me atrevo a decir, de muchos otros templos" (P. IBARRA RUIZ, *Historia de Elche*. Alicante, 1895, p. 231).

[689] En estas pechinas se disponen, entre una abigarrada decoración de rocallas, las imágenes de los cuatro Evangelistas con su correspondiente elemento tetramórfico, llevadas a cabo por el escultor José Artigues en 1727 (J. CASTAÑO GARCÍA, *Guía de la arciprestal*…, ob. cit., p. 40). Según Fuentes y Ponte, fue el 6 de abril de 1729 cuando se iniciaron los trabajos de escultura de las pechinas (J. FUENTES y PONTE, *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche, provincia de Alicante*. Lérida, 1887, p. 87).

mantenido[690]. El incipiente dinamismo propio de esos años del último tercio del XVII se acentúa con los entrantes y salientes del entablamento que sostienen las pilastras gigantes corintias de fuste cajeado; los lunetos, a su vez, se abren en vanos enmarcados por molduras pétreas vegetales, del mismo tipo que las dispuestas en torno a los balcones inferiores.

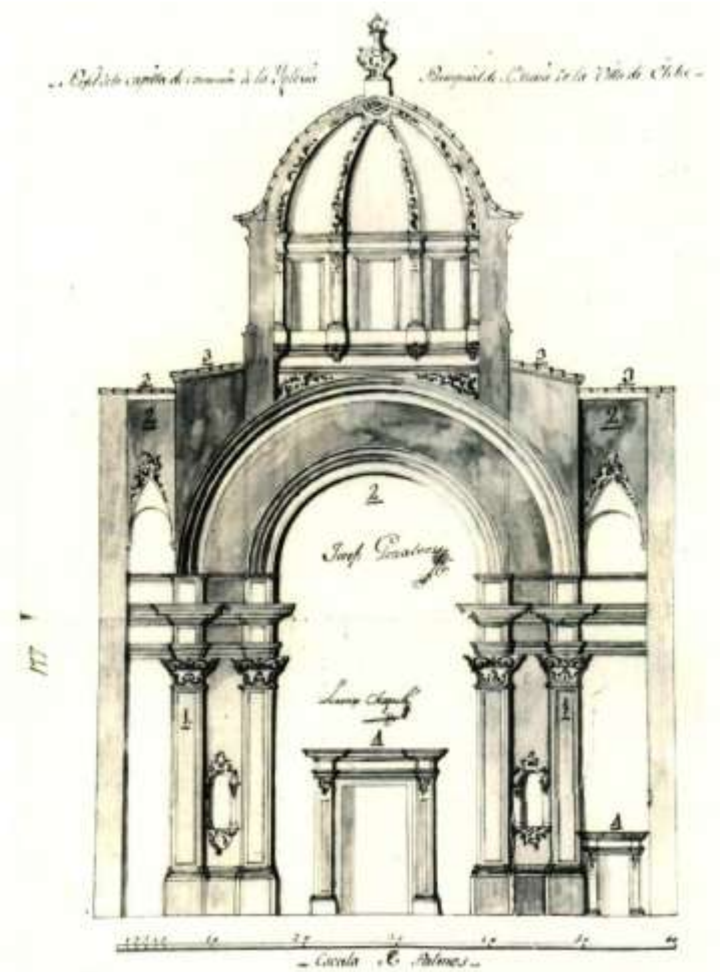
El presbiterio, elevado con respecto al resto del templo, por su parte ofrece gran interés en tanto que muestra la conjunción ya vista en San Nicolás de tabernáculo, retablo y camarín, si bien incorporaba el coro alrededor y delante del altar mayor, completado con dos púlpitos, con sus respectivos tornavoces, remozados en la posguerra, en el arco toral que abre el presbiterio. El deambulatorio, que no es muy ancho[691], rodea la capilla mayor con tramos de bóveda de crucería sin nervios, marcados por contrafuertes. Dicho deambulatorio constituye un elemento usual en la arquitectura valenciana desde el último tercio del siglo XVII pues, no en vano, fue ya proyectado en 1685 por Juan Fauquet, como resultado de alargar las capillas laterales, las cuales se convierten en meros nichos en el muro en este espacio. Esto sí supone una novedad con respecto al modelo de San Nicolás y entronca directamente con el de la colegiata de Játiva, realizado casi un siglo antes. También resulta característica la incorporación de la Capilla de la Comunión en el centro de la girola, no ya a los pies como en esa colegiata alicantina, debiéndose ver en ello una tradición levantina que ratifica el arzobispo Aliaga. Dicha capilla, según lo señalado, acabó por construirse en la última fase de obras con Marcos Evangelio, aunque la idea

---

[690] Este aspecto ha merecido el estudio de Navarro, quien indica que el genovés Verde debe ser considerado como el primer arquitecto barroco del Reino de Valencia, precisamente al dinamizar el plan establecido por San Nicolás y adintelar la galería alta (R. NAVARRO MALLEBRERA, *Los arquitectos del templo*…, ob. cit., pp 44-45). Asimismo, la creación de estos balcones de perfil recto, junto con los del crucero y los del segundo cuerpo de la cabecera, podría ser para “ampliar la capacidad del templo en aquellas ceremonias en que la afluencia de fieles así lo exige, muy especialmente en las representaciones de la *Festa*” (J. CASTAÑO GARCÍA, *Guía de la arciprestal*…, ob. cit., p. 35). Los balcones de la nave fueron adornados con rejería en 1737 por el herrero yeclano José Sempere, mientras que los del crucero lo hicieron los herreros Antonio Palomares y José Galbis, ambos de Elche, en 1738 (G. JAÉN i URBÁN, *La vila i el Raval d’Elx*…, ob. cit., p. 269).

[691] Este aspecto lo justifica Ibarra al decir que “únicamente se le dio de ancho, el espacio suficiente para que pudiera dar paso al palio” (P. IBARRA RUIZ, *Historia de Elche*, ob. cit., p. 242).

venía de antes, de los finales del siglo XVII y de los planes de Fauquet. Llama particularmente la atención por la especial configuración de la cubierta con unos arcos cruzados que denotan una clara inspiración en las soluciones de Guarino Guarini[692], a pesar de una apariencia que se aproxima a lo neoclásico. Pero, al margen de todo ello, esa capilla vino a reforzar el eje espiritual del templo y su sentido eucarístico, incluso de una forma visual por su relación el antecedente tabernáculo del altar mayor, que también vino a ponerse en práctica por el mismo tiempo. Tabernáculo y capilla marcan decididamente la importancia del culto a la Eucaristía, sumado al de la Virgen titular que desde el camarín preside el templo, enfatizando el punto culminante del eje espiritual y de su progreso desde la nave a la capilla mayor.



Alzado de la Capilla de la Comunión. Iglesia de Santa María. Elche.

[692] Ello es puesto de manifiesto por G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, ob. cit., p. 327.



Capilla de la Comunión. Iglesia de Santa María. Elche.



Cúpula de la Capilla de la Comunión. Iglesia de Santa María. Elche.



Exterior de la Capilla de la Comunión. Iglesia de Santa María. Elche.



Antigua apariencia de la Capilla de la Comunión.
Iglesia de Santa María. Elche.

Tanto la iglesia de Santa María (Elche) como la colegiata de San Nicolás (Alicante), presentan determinadas características en su concepción

y arquitectura que, en efecto, reafirman el sentido religioso de estos edificios, particularmente la amplitud del espacio y la altura, lo que lleva intrínsecamente ligado un carácter de grandeza y monumentalidad. Las imponentes masas y los volúmenes rotundos, desnudos, limpios, de rigurosa geometría, definen mejor el espacio para la función religiosa para la que fueron concebidos, si bien el templo ilicitano se desmarca en ciertos aspectos del alicantino, debiendo resaltarse sobre todo el especial valor que se le concede al ornato y a la riqueza decorativa al ser una iglesia dedicada a la Virgen pues, como tal, debía ser claro exponente de la suntuosidad y el aparato propios de tales momentos en pro de la exaltación mariana. Tal riqueza ornamental ofrece además una particular diversidad estilística, que hace que esta iglesia de Elche resulte más compleja y de estilos más variados que la austera de San Nicolás. Aquí, además de un Barroco desornamentado, posiblemente por influencia de aquella, se impone el decorativismo propio también de dicho estilo, así como aspectos del Rococó y del Neoclasicismo, toda una gama artística consecuencia de su largo proceso constructivo y decorativo[693].

---

[693] Ello lo deja bien claro Navarro: "el largo proceso constructivo del edificio (1672-1784) supuso la inserción en el primitivo proyecto de una serie de estilos que dieron lugar a la formación de un híbrido en el que es posible detectar desde un primer intento de superación del clasicismo contrarreformado hasta el neoclásico más puro, pasando por el italianizante barroco de su Capilla de la Comunión y el rococó de algunas de sus portadas" (R. NAVARRO MALLEBRERA, *Los arquitectos del templo*…, ob. cit., p. 33).



Tabernáculo y retablo. Iglesia de Santa María. Elche.

Si en el interior la planta resultaba contrarreformista, su materialización exterior no lo será menos gracias a sus portadas, que llegan a sumar hasta seis, aunque casi de manera unitaria se impone en todas ellas la disposición de portada-retablo de único cuerpo, organizado en torno al

ingreso y ático de remate con su correspondiente iconografía, por lo que tan importante como el espacio del culto fue su exposición al exterior. Como se apuntaba, en 1675 se inician los contactos con el escultor de Estrasburgo, Nicolás de Bussy, quien arriba a Elche en 1680 para labrar la imagen de San Agatángelo en la hornacina principal de la portada homónima, en el lado norte casi a los pies, que servía de importante acceso al templo. El mismo Bussy haría los diseños para la portada principal, que sería concluida en 1682, presentando en la hornacina central el grupo escultórico de la Asunción de la Virgen, de gran calidad escultórica, entre gran profusión decorativa y una imponente presencia de las columnas de diverso fuste, alejándose de las fachadas planas que se habían hecho en la arquitectura religiosa en la primera mitad del siglo XVII. Remata el cuerpo superior una hornacina, a manera de arco de triunfo, en cuyo interior se aloja una imagen de San José y el Niño[694]. La zona de los pies se completa con una portada en el lado sur, a la altura de la de San Agatángelo, llamada de la Resurrección por albergar en tiempos anteriores una imagen de Cristo Resucitado, a pesar de que en época barroca se instaló en su edículo una talla de piedra de San Juan Bautista[695]. Asimismo, la iglesia de Santa María presenta otras portadas, como la que se levanta en el crucero sur, llamada del Sol y de la Luna, elementos que se incluyen en el tercio inferior de las columnas que flanquean el acceso, en alusión a la Virgen[696], además de la portada del Órgano, mucho más esquemática y cronológicamente posterior, de hacia

[694] La portada principal de la iglesia de Santa María sigue suscitando muchas páginas de la historiografía, desde los enjundiosos estudios de Inmaculada Vidal hasta las aportaciones de Mª Carmen Sánchez-Rojas o los últimos trabajos de la Universidad de Valencia. Puede ampliarse la información sobre la misma en los siguientes textos: M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia, 1982; I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental barroca*…, ob. cit., pp. 32-36; VV. AA., *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*. Murcia, 2005; y VV. AA., *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*. Murcia, 2006, pp. 149 y ss.

[695] I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental barroca*…, ob. cit., pp. 108-110.

[696] Un estudio de esta portada puede verse en J. CASTAÑO GARCÍA, *Guía de la arciprestal*…, ob. cit., p. 33. Además, debe tenerse en cuenta la visión ofrecida en I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental barroca*…, ob. cit., pp. 105-108.

1730[697], de la misma fecha que la denominada portada de la Comunión, en el paño este, en la cabecera[698].



Girola y portada de la sacristía. Iglesia de Santa María. Elche.

Evidentemente, un templo y más si es de este rango y categoría, tiene conectadas entre sí diversas dependencias, destacando en este caso la sacristía, una hermosa estancia que conserva buena parte de su patrimonio

[697] I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental barroca*…, ob. cit., pp. 146-147.
[698] I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental barroca*…, ob. cit., pp. 154-155.

original. El acceso a la misma desde el templo se hace a través de una portada en la girola, que presenta el típico esquema de portada-retablo de cuerpo único y ático de remate, con columnas salomónicas de exquisita factura custodiando el ingreso coronadas por el anagrama mariano, en la línea iniciada por la portada mayor. La antesacristía da paso a la estancia de la sacristía propiamente dicha, resuelta como una gran sala cuadrangular cubierta por tres tramos de bóveda de cañón, que se corresponde a la primera fase de las obras, o sea, en esos años de 1672 en adelante, ya que presenta evidentes semejanzas con la pureza y la pulcritud de la nave y del resto del templo, así como una perfecta geometría. Esta sacristía, importante tanto por acoger el inicio del culto como las formas restantes de la Comunión, en sí representa un auténtico alegato a las devociones contrarreformistas al albergar lienzos y tallas de santos, así como el Cristo de la Reconciliación, la urna con el grupo escultórico de la Asunción de la Virgen y unas magnas cajoneras ya pertenecientes a la fase decorativa de los años 30 del siglo XVIII.



Sacristía. Iglesia de Santa María. Elche.

***

La iglesia de Santa María constituye la reafirmación del modelo que consagraba la colegiata de San Nicolás, de Alicante, conforme a un plan jesuítico pero con una importante presencia de lo escurialense, sobre todo en el plano decorativo. La socorrida planta de nave única con capillas, por sus especiales valores funcionales y de la congregación, tendrá su continuidad en este templo, que la hace más dinámica, especialmente en los alzados y con sus monumentales puertas, ofreciendo igualmente unos espacios unitarios con una gran sala a la que se une un crucero cubierto por una rotunda cúpula sobre tambor y una cabecera de particular articulación, pues incorpora una girola entre el altar mayor y la pared del ábside, en la que se abren unos nichos-hornacina. Encarna, pues, este templo los ideales de la Contrarreforma tanto en su disposición tipológica como en los programas devocionales que sitúa en el eje longitudinal del mismo, esto es, la Eucaristía, presente en el tabernáculo exento, y la veneración a la Virgen, situada en su camarín en la pared del testero.

II. 6) LA ARQUITECTURA DE LAS ÓRDENES RELIGIOSAS Y LAS INSTITUCIONES ECLESIÁSTICAS.

Además de la catedral y las principales iglesias, parroquias y otros templos, la Contrarreforma tuvo una especial significación en su implantación y en la arquitectura que desarrolló sus programas ideales, tanto en la que proponen las Órdenes Religiosas como la de las instituciones eclesiásticas, en tanto que suponen casas de vida en comunidad con unas determinadas características que la hicieron propicia para asimilar los valores contrarreformistas.

II.6.a Las Órdenes Religiosas

Las Órdenes Religiosas constituyeron una parte fundamental de la implantación de los valores de la Contrarreforma en estas tierras en tanto que consolidaron las parroquias rurales y la piedad popular por medio del ejemplo y la asistencia a los pobres, a la vez que fortificaron a la institución de la Iglesia, a veces incluso protegidas bajo la mitra, pues hubo obispos diocesanos que fueron incluso miembros de las mismas y especiales benefactores de sus obras. Estas órdenes, desde el punto de vista arquitectónico, imponen una tipología para sus iglesias que será la típica de la Contrarreforma, la nave única con capillas, de influencia jesuítica, la propia que habían ido utilizando las órdenes desde tiempos medievales, por lo que no extraña que a partir de estos momentos los conventos y templos encarnen una tipología que contagiará a la arquitectura religiosa de España. Las Órdenes tuvieron un peso muy específico en la creación de un arte y una arquitectura contrarreformistas, con una nave diáfana, muy adecuada por sus valores especiales para la congregación, razón que la propició pues la atracción de fieles fue uno de los principales cometidos de dichas Órdenes.

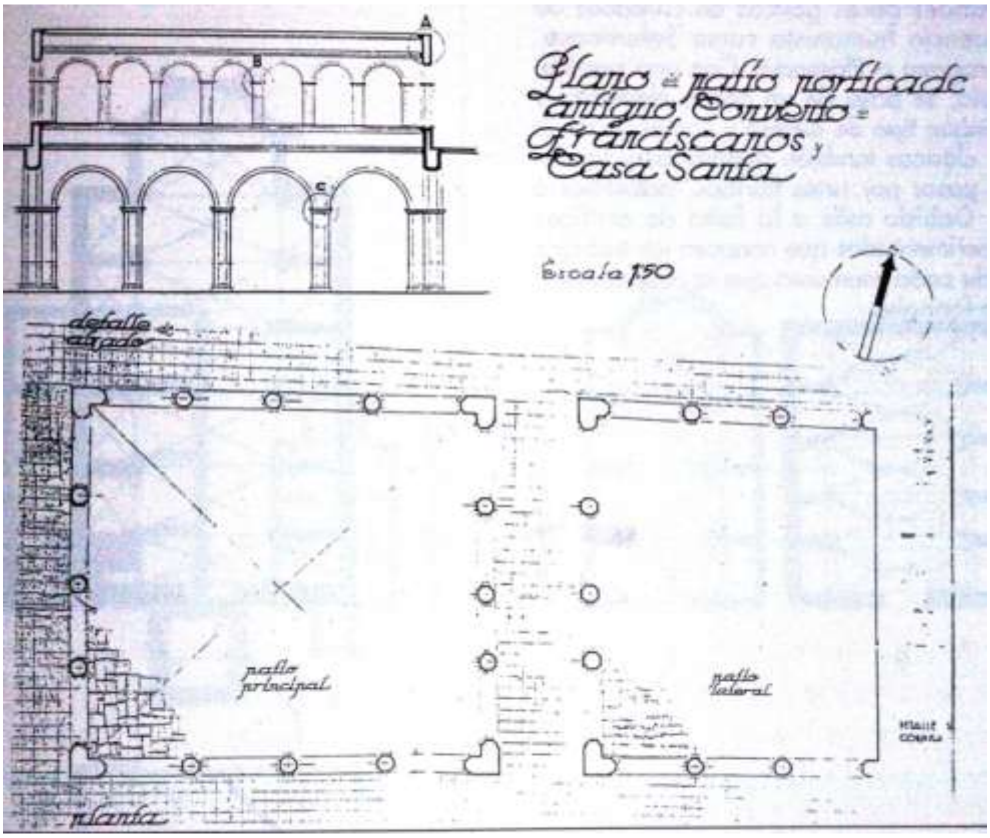
La estancia en la antigua diócesis de Orihuela de Franciscanos, Agustinos, Dominicos, Capuchinos, Trinitarios o Jesuitas con su correspondiente reflejo femenino propició un importante legado artístico y patrimonial, como testimonian los conventos que levantaron, sumándose a las Órdenes que ya estaban presentes en la zona, como los Mercedarios o las Clarisas con sus respectivos conventos, llegando a instituir una tipología arquitectónica que era ya querida y valorada por las mismas congregaciones, pues todos los templos pertenecientes a conjuntos conventuales o monacales siguen ese mismo patrón jesuítico. Precisamente, ese esquema ya fue empleado por la iglesia de los Dominicos en Orihuela en los años centrales del siglo XVI, inaugurando la larga serie de iglesias contrarreformistas en su diócesis. Los mismos templos incorporarán retablos en las capillas mayor y laterales con un programa iconográfico alusivo tanto a los fundadores de los mismos, en tanto que patrones, como a las devociones que mayor aceptación y veneración auspiciaron desde el seno de los religiosos. Con todo, conviene decir que la mayoría de tales realidades conventuales o bien se ha alterado, modificando a veces también su función, o bien ha desaparecido en el transcurso de la historia, por lo que el estudio del panorama de las aportaciones arquitectónicas de las Órdenes resulta fragmentario, si bien tales fenómenos en Orihuela han sido estudiados por A. Nieto, A. L. Galiano y M. C. López más últimamente, mientras que en Alicante hicieron lo propio M. Bevià y S. Varela y en Elche fue trabajado por los eruditos locales P. Ibarra, A. Ramos, además de fr. M. Rubio y A. Cañestro.

II.6.a.1 Franciscanos

La Orden fundada por San Francisco de Asís[699] tuvo importante presencia en la diócesis de Orihuela pues fundan sus respectivos conventos en Orihuela (1390), Alicante (1514) y Elche (1561). En la capital de la

[699] Para conocer su surgimiento y su desarrollo histórico, además de sus valores y características, puede verse el estudio de M. E. MARTÍNEZ de la VEGA, “Formas de vida del clero regular en la época de la Contrarreforma: los franciscanos descalzos a la luz de la legislación provincial”, *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 25. Madrid, 2000, pp. 125-187.

diócesis se levantará un convento junto a la ermita de Santa Ana, que los propios religiosos anexan a su conjunto, consagrando la iglesia que sería erigida posteriormente a la abuela del Señor, que seguía la tipología usual de nave única con capillas. Sin embargo, nada se conserva de lo erigido por los Franciscanos en Alicante, pues se ubican en su llegada en la zona del actual barrio de los Ángeles con una ermita dedicada a Nuestra Señora de Gracia, trasladándose a finales del siglo XVI a la zona de la *Montanyeta*, donde mandan construir un nuevo convento, con su iglesia de nave única, que posteriormente sería desamortizado en 1836 y convertido en Cuartel de Infantería, subsistiendo únicamente la advocación a la que estaba puesta la iglesia, pues en ese mismo solar en la posguerra se hizo una nueva[700].



Claustro del convento de Franciscanos de Alicante. 1940.

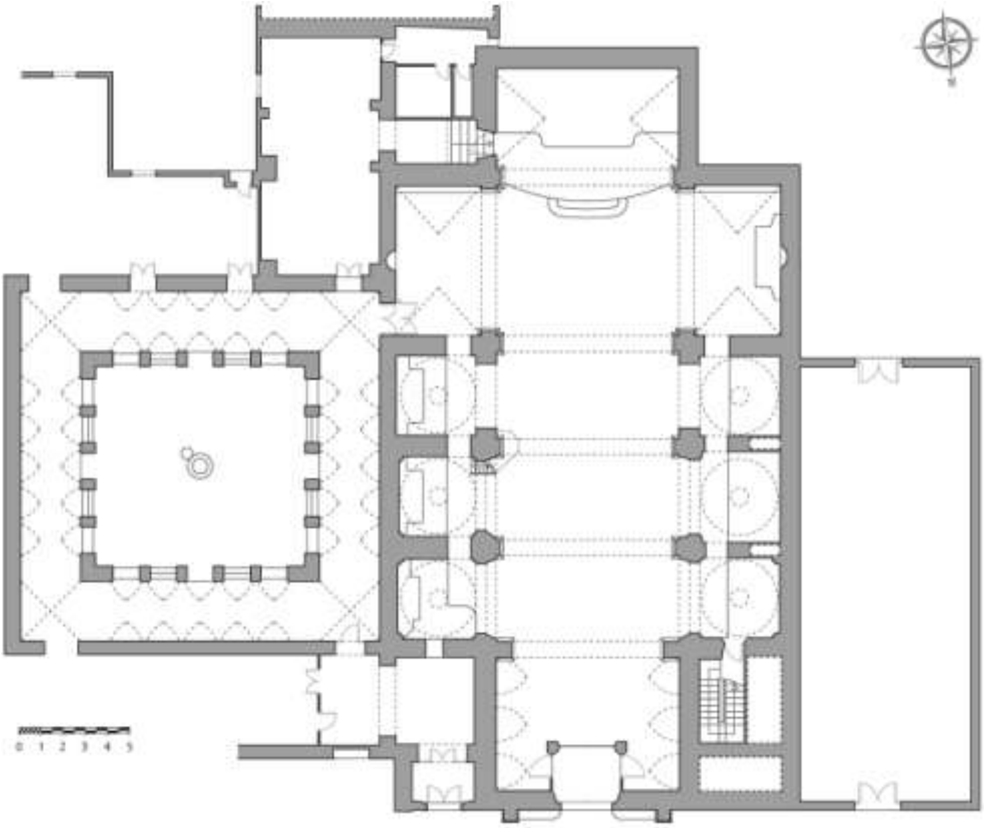
[700] Con todo, se conocen algunos datos del interior de este conjunto, cuyo patronato lo ostentaba la República de Génova pues el escudo con sus armas estaba ubicado en el florón de la capilla mayor, por lo que los autores han supuesto que los repertorios decorativos serían "muy al gusto genovés" (J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante y las formas*…, ob. cit., pp. 38-39).



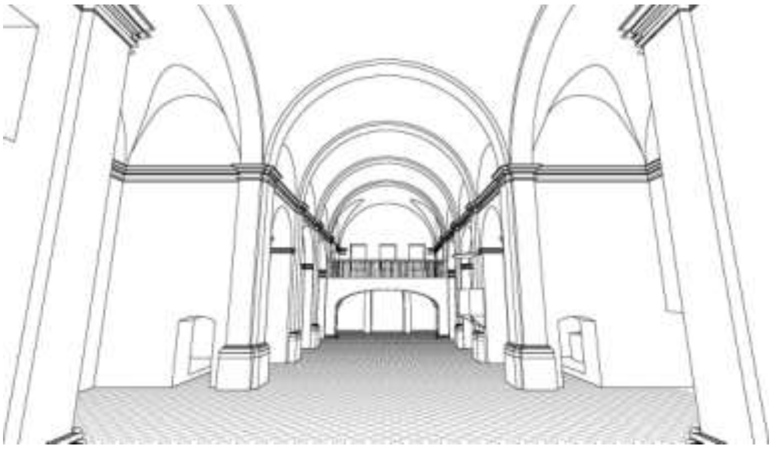
Claustro del convento de Franciscanos de Alicante antes de su demolición.

El caso de Elche es distinto al conservar el claustro y la iglesia del antiguo convento de Franciscanos, la segunda de las fábricas porque de la primera –un pequeño eremitorio levantado en 1561– nada se conserva por lo que habrá que centrarse en el desarrollo de ese conjunto barroco comenzado en 1678 extramuros, en el naciente barrio de Santa Teresa, que encaja con el siglo de Oro de la arquitectura religiosa ilicitana. Se levanta un renovado cenobio del que solamente sobresaldrán su claustro de doble piso, articulado a base de pilastras de orden dórico con pozo en su centro, y su iglesia, de nave única con capillas, cubierta la primera por tramos de bóvedas vaídas, sin cúpula en el crucero, mientras que las capillas lo hacen con pequeñas cúpulas que iluminan el interior. El coro aparece en alto a los pies y presenta, como es usual en estas iglesias del predicador, un púlpito y numerosos retablos con un programa iconográfico muy cuidado, especialmente afecto a los pasajes de la infancia de Cristo y de la Virgen vistos en lienzos de Pedro Camachos y en otras imágenes de autores desconocidos, además de representaciones de los Santos de la Orden, caso de San Pedro de Alcántara, San Andrés Hibernón o el propio San Francisco, por lo que el desarrollo de pinturas e imágenes de la iglesia de San José

constituye una auténtica apoteosis de la Orden Franciscana y sus miembros[701].

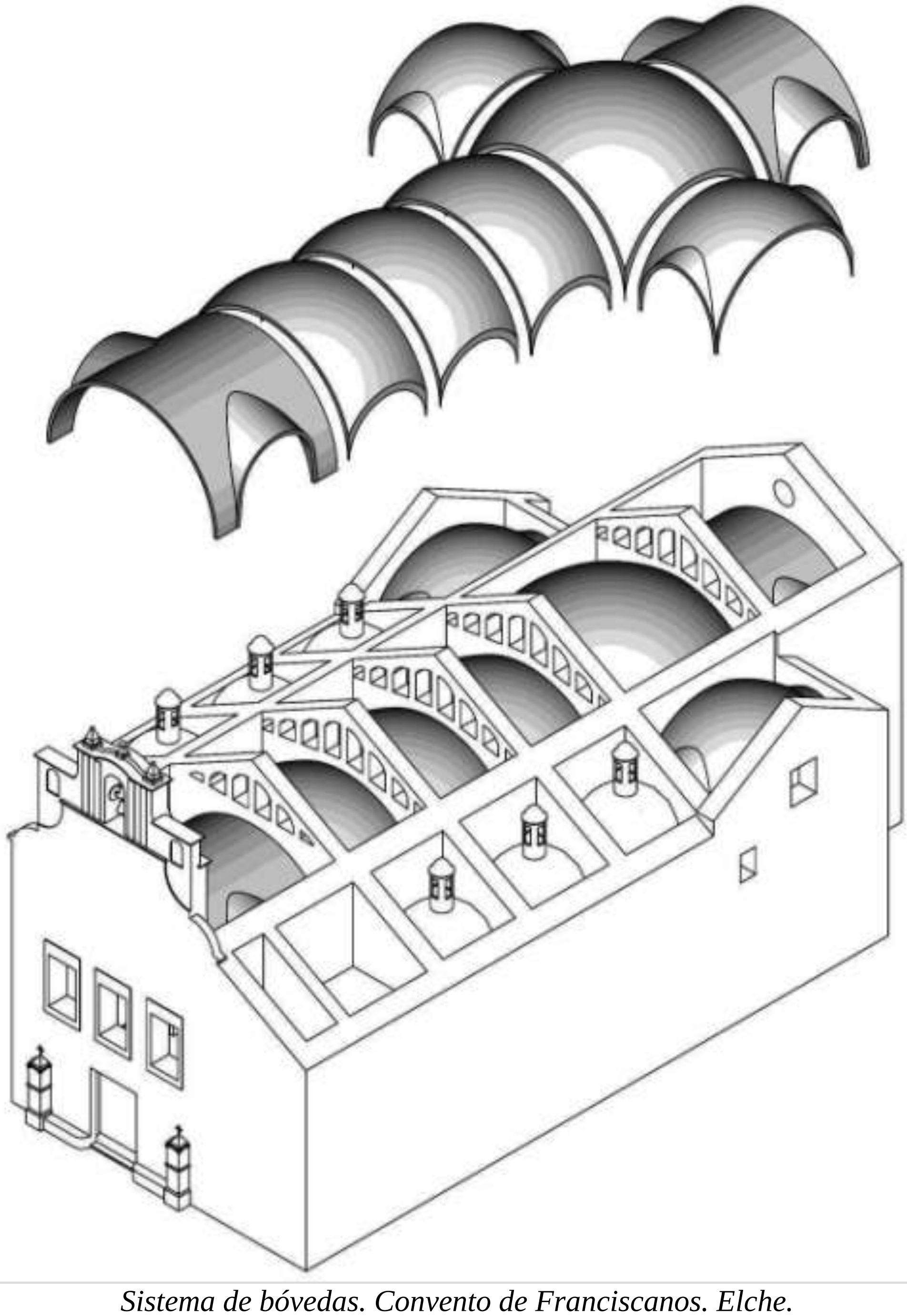


Planta del convento de Franciscanos de Elche.



Levantamiento del interior. Convento de Franciscanos. Elche.

[701] Este templo ha sido estudiado en A. CAÑESTRO DONOSO, *La iglesia de San José y su patrimonio*…, ob. cit.



Sistema de bóvedas. Convento de Franciscanos. Elche.


Fachada. Convento de Franciscanos. Elche.



Interior. Convento de Franciscanos. Elche.



Cúpula de una capilla. Convento de Franciscanos. Elche.

II.6.a.2 Jesuitas

Orihuela y Alicante serán los destinos de la Orden que fundara San Ignacio de Loyola y que sería muy potenciada desde la Contrarreforma, hasta el punto de ser considerada como un instrumento fundamental para la expansión y difusión de los valores e ideas contrarreformistas tanto por su proximidad a Roma y a los pontífices como por su carácter evangelizador y misionero[702]. Según Gea[703], en 1597 los Jesuitas de Murcia expresan su intención de asentarse en Orihuela, en el solar que posteriormente sería ocupado por el monasterio de las Salesas, con un convento dedicado a San

[702] Este aspecto ha sido estudiado con profundidad en W. WEISBACH, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1948, pp. 65 y ss. Además, es interesante la lectura que hace de ello M. D. W. JONES, *La Contrarreforma. Religión y sociedad en la Europa moderna*. Madrid, 2003, pp. 145 y ss.

[703] El desarrollo histórico de los Jesuitas en Orihuela puede verse en la obra de J. RUFINO GEA, *Páginas sueltas documentadas de la Historia de Orihuela*. Orihuela, 1918, pp. 74 y ss.

José fundado hacia 1630 del que nada se conserva[704]. En 1733 edificaron una nueva iglesia, más capaz, que estuvo en uso hasta la expulsión de los Jesuitas en 1767 por el obispo Tormo.

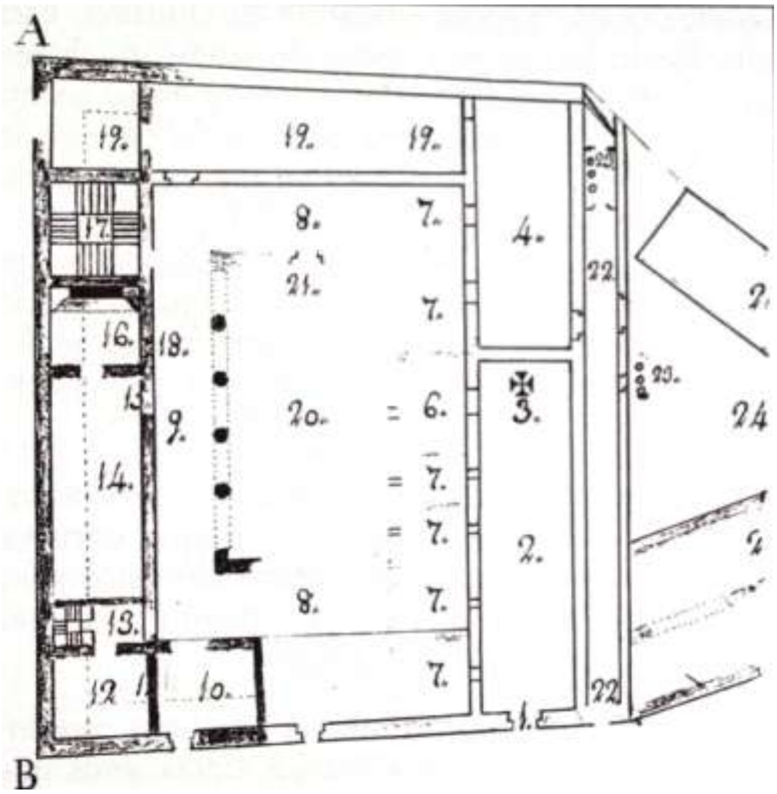
En 1613 se establecieron en Alicante pero no plantearon la construcción del cenobio hasta finales del siglo, si bien las circunstancias económicas no propiciaron su erección hasta 1725, momento en el que se decide realizar el conjunto que sería ocupado, tras la expulsión de sus miembros, por las Agustinas, quienes lo aprovecharían hasta inicios del siglo XIX, en que se pensará ejecutar un nuevo convento para las religiosas. Se conoce la planta de la fábrica para los jesuitas gracias al levantamiento de planos realizado precisamente para el nuevo proyecto[705], que no llegó a realizarse y muestra un edificio organizado en torno a un claustro de orden toscano con la iglesia al lado este, sin que puedan verse más detalles que la compartimentación de las capillas laterales que flanquean la nave central, que en realidad se corresponde con el edificio, que presenta unos volúmenes exteriores macizos, destacando únicamente una portada barroca de calle única cuya decoración se ha atribuido a las manos de Juan Bautista Borja[706].

---

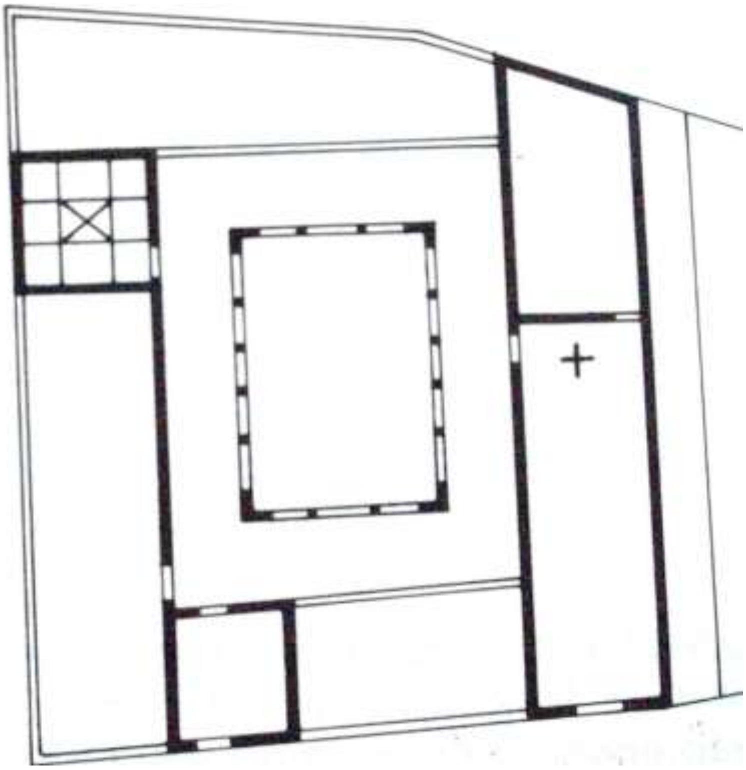
[704] La única descripción que se conoce es la que hiciera Montesinos en 1795: “la iglesia estaba situada en la plazuela, era muy honda, poco alta, las paredes de tapias, los techos de tablas y el suelo muy húmedo. Bajábase a ella por cuatro espaciosas gradas: el altar mayor (que es el mismo que hay hoy en día en el nuevo Oratorio de las niñas educandas), estaba hacia poniente, era primoroso y de talla moderna dorada, con su buena lámpara de plata que ardía continuamente” (J. RUFINO GEA, *Páginas sueltas*…, ob. cit., p. 82).

[705] El plano fue reproducido en A. RAMOS HIDALGO, *Evolución urbana de Alicante*. Alicante, 1984, p. 168.

[706] Se dice que “hay razones para tener en cuenta a Borja, si nos fijamos en el gran parecido de los motivos de esta portada con los que encontramos en el plano de la portada central del Ayuntamiento dibujado por Borja en 1730” (J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante y las formas*…, ob.cit., p. 36).



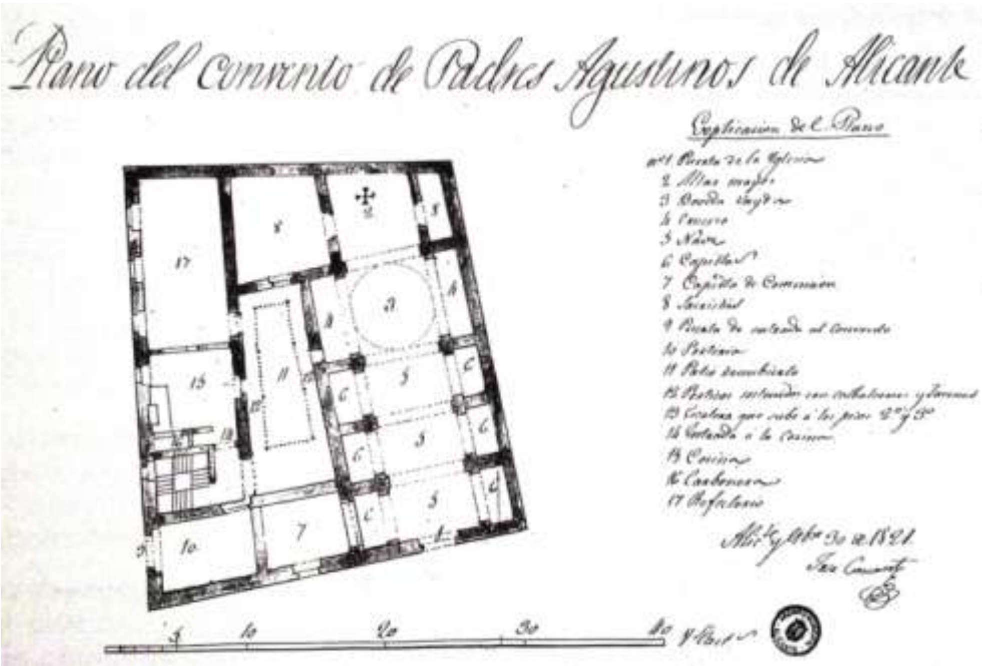
Fragmento del levantamiento de 1821. Convento de Jesuitas. Alicante.



Planta. Convento de Jesuitas. Alicante.

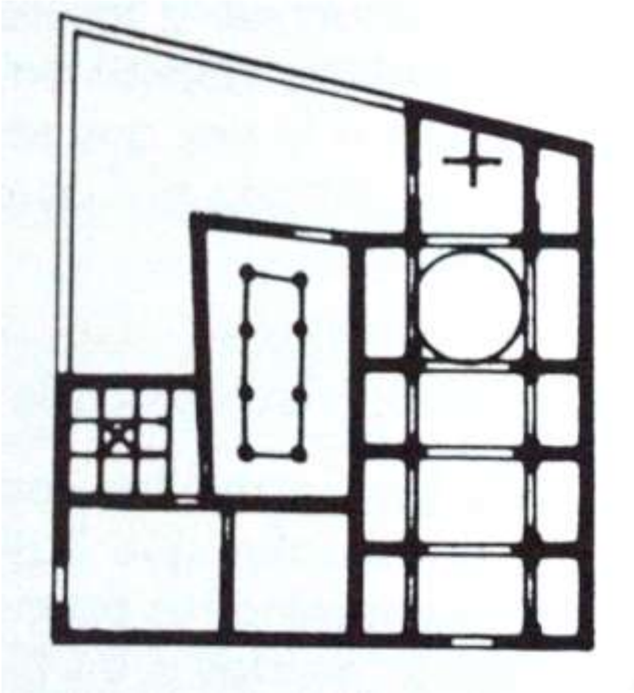
II.6.a.3 Agustinos

La Orden de San Agustín inicia las obras de su casa en Alicante en 1609, que ocupaba enteramente la actual Plaza de Quijano y conocida por el levantamiento realizado en 1821 por el arquitecto Cascant, ya que el convento desapareció en 1848 con motivo de la Desamortización. La planta muestra el modelo usual de la arquitectura conventual, no sólo por presentar las típicas dependencias organizadas en torno a su claustro, sino también porque la iglesia sigue unos esquemas que ya se habían consagrado, es decir, la nave única con capillas, cubierta la primera con bóveda de cañón mientras que las segundas lo hacen con bóvedas vaídas, el mismo tipo de cubierta que tiene el crucero[707].



Levantamiento de 1821. Convento de Agustinos. Alicante.

[707] La planta puede verse en M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante. Ciudad y*…, ob. cit., p. 57.



Planta. Convento de Agustinos. Alicante.

Asentados desde el siglo XIV en la ciudad de Orihuela, los Agustinos levantaron su convento e iglesia góticos, remozados en el siglo XVIII, con una iglesia de transición entre el Barroco y el Neoclásico de nave única con capillas comunicadas entre sí al perforar los contrafuertes, que incorpora un retablo de mármoles en el presbiterio. Su fachada quedó inacabada y sus torres fueron desmochadas a consecuencia del terremoto de 1829.



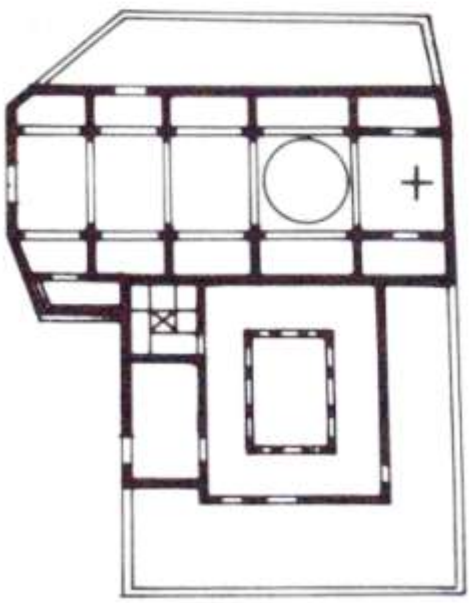
Vista exterior. Convento de Agustinos. Orihuela.



Interior. Iglesia del convento de Agustinos. Orihuela.

II.6.a.4 Carmelitas

De la misma manera que los Agustinos, los miembros de la Orden del Carmelo eligieron las ciudades de Orihuela y Alicante para ubicar sus nuevas casas. En el caso alicantino, el conjunto se comienza a edificar en 1615 y se conoce su esquema arquitectónico por los planos que levantara el arquitecto Vicente Pérez al destinarse el convento a Cuartel Militar tras su desamortización, complementándose la información con las descripciones que del mismo hizo el cronista Viravens[708]. Repite la misma planta que las anteriores iglesias conventuales, con una nave de tres tramos con capillas, cubierta por bóveda de cañón, cúpula en el crucero y presbiterio con retablo. El claustro en torno al cual se distribuían el resto de las dependencias estaba formado por pandas de tres arcos de medio punto sostenidos por pilastras y aljibe en su centro.



Planta. Convento de Carmelitas. Alicante.

[708] "El templo Carmelita, que se construyó junto al Convento, observa la forma de una cruz latina, y aun cuando el exterior nada ofrece de notable, el interior del mismo es fabricado de mampostería, es de regular aspecto. Cuatro arcos torales sostienen la cúpula que corona el edificio, el cual tiene tres capillas por banda, dos altares en el crucero y un buen presbiterio levantado sobre una plataforma marmórea cerrada con rejas de hierro, a la que se sube por una escalinata construida en su frente" (citado por M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante. Ciudad y*…, ob. cit., p. 55).

En 1537 arriban los Carmelitas a Orihuela y fundan su convento bajo la advocación de San Pablo[709], cuya iglesia sería sustituida en 1680 con otra más acorde a los nuevos gustos y a las nuevas necesidades litúrgicas y de congregación tras las ruinas sufridas desde 1658, en principio con religiosos masculinos, del cual resta la portada[710] y parte de la iglesia, incluyendo el camarín con la imagen de la Virgen del Carmen que realizara el murciano Francisco Salzillo. El templo reproduce el esquema ya conocido de planta de cruz latina, nave única con capillas cubierta por bóveda de cañón, con cúpula en el crucero[711] y una austera decoración interior[712], de la que únicamente podría destacarse un retablo ejecutado hacia 1730 y la caja de su órgano, de idéntica fecha.

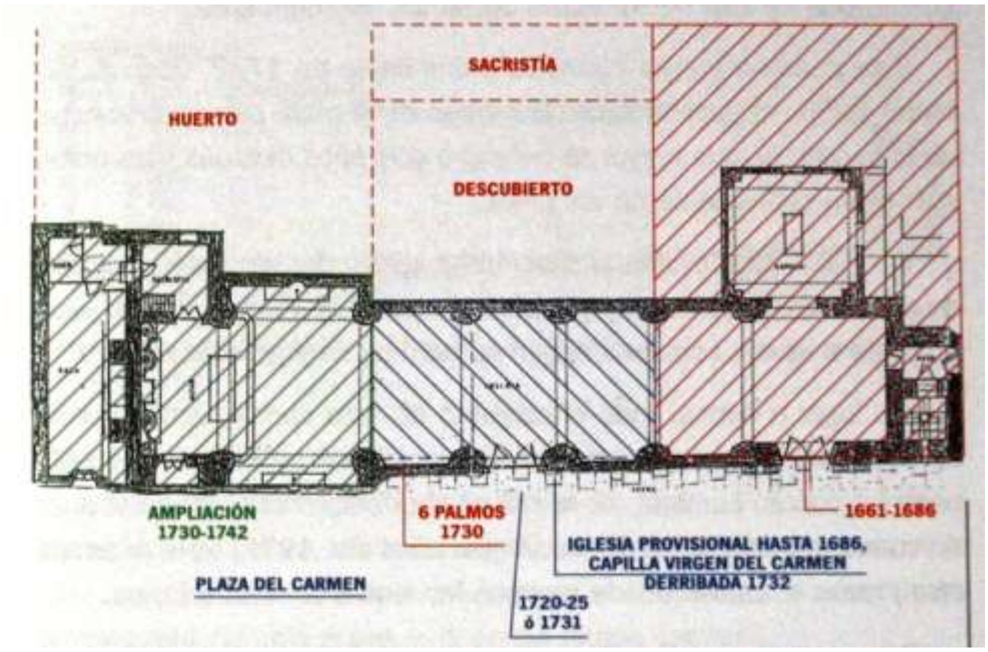
---

[709] La llegada de los Carmelitas a Orihuela ha sido objeto de estudio de B. VELASCO BAYÓN, I. MARTÍNEZ CARRETERO y A. L. GALIANO PÉREZ, *Presencia Carmelita en Orihuela*. Orihuela, 2006, pp. 15 y ss., si bien las referencias a los textos de A. Nieto son más que numerosas. En ese mismo libro se producen ciertas contradicciones pues en sus páginas se dice que los Carmelitas llegan en 1537 y, posteriormente, se afirma que su llegada fue en 1585.

[710] La portada primitiva fue trazada en 1661 y construida entre esa fecha y 1686 por los maestros locales Pedro y Juan Gilabert, quienes levantarían una típica portada de arco de triunfo posiblemente siguiendo la tradición local (portadas de la Anunciación de la catedral, de la iglesia de Santas Justa y Rufina y la sacristía de Santo Domingo), enmarcada estilísticamente "dentro de un manierismo muy tosco" (B. VELASCO BAYÓN, I. MARTÍNEZ CARRETERO y A. L. GALIANO PÉREZ, *Presencia carmelita*…, ob. cit., p. 103). Posteriormente, sería sustituida por una portada barroca con elementos decorativos del primer rococó, fechada hacia 1730

[711] En sus pechinas se dispusieron pinturas, atribuidas a Antonio Villanueva, con representaciones de los pontífices San Telesforo I, San Dionisio, San Cirilo Alexandrino y San Pedro Tomás, teniendo estos dos últimos también su representación en la sillería del coro que antiguamente ocupaba el ábside de la iglesia carmelita de San Pablo y que sería posteriormente trasladado a la iglesia de San Sebastián, advirtiéndose asimismo en ella la presencia del escultor alicantino, ya conocido en la zona, Juan Bautista Borja. Esta sillería fue estudiada en el trabajo de J. SÁEZ VIDAL, *La sillería del convento de San Sebastián de Orihuela. Estilo e iconografía*. Alicante, 1993.

[712] La primitiva iglesia del siglo XVI era también de una sola nave, esquema que reitera la siguiente fábrica del Seiscientos.



Planta. Iglesia del convento de Carmelitas. Orihuela.



Exterior. Convento de Carmelitas. Orihuela.



Portada. Convento de Carmelitas. Orihuela.



Portada de la iglesia. Convento de Carmelitas. Orihuela.

II.6.a.5 Alcantarinos

En el año 1600 se produce en Orihuela la fundación del convento dedicado a San Gregorio Taumaturgo por parte de los miembros de la Orden que fundara San Pedro de Alcántara, quien puede decirse que continúa la reforma del clero que proponía Cisneros pues a los conventos reformados de esa primera mitad del siglo XVI, bajo la autorización del papa Julio III, se les denominó *alcantarinos*, en alusión a dicho patrón. Surgen como una rama dentro de la Orden Franciscana, si bien tendrán su propia regla, motivo por el cual no se ha incluido con los Hermanos de la Observancia Regular. Estos Alcantarinos tendían a una mayor austeridad que sus hermanos Franciscanos. Sin embargo, nada de ese conjunto conventual resta, pues fue desamortizado en el siglo XIX y derribado posteriormente, por lo que únicamente pueden aportar algunos datos las descripciones, como la de Montesinos, que refrendan una iglesia de nave única con capillas[713], de igual forma que ocurría en Callosa Segura, a donde los Alcantarinos arriban quince años antes y fundan su convento bajo la advocación de la Purísima, siendo derribado en los años 70 del siglo XX.

[713] Las palabras de Montesinos son citadas en el trabajo de J. RUFINO GEA, *Páginas sueltas*…, ob. cit., pp. 66-73, pudiendo verse asimismo el proceso histórico que acompañó a la llegada de los Alcantarinos a Orihuela. Parece ser que este convento tuvo un rico patrimonio que tuvo que ser disperso con los procesos desamortizadores, entre el que se contaba un lienzo de Senén Vila dedicado a la Purísima (Cfr. M. C. LÓPEZ MARTÍNEZ, "Dos nuevos cuadros de Senén Vila en Orihuela", *Imafronte*, nº 8-9. Murcia, 1993, pp. 257-264).



Exterior. Convento de Alcantarinos. Callosa de Segura.

II.6.a.6 Trinitarios Descalzos

Los Trinitarios, fundados por el santo francés Juan de Mata a finales del siglo XII, fueron una de las principales Órdenes que se extendieron por España y Europa en la Baja Edad Media, con regla propia, siendo reformada a partir de 1560 por San Juan Bautista de la Concepción, al compás del Concilio de Trento. Tres años antes, en 1557, llegan a Orihuela y fundan su casa, dedicada al misterio de la Trinidad, un edificio tardorrenacentista con una portada arcaizante de arco de triunfo, una pequeña iglesia de nave única y un claustro del siglo XVII, sufriendo algunos desperfectos tras el seísmo de 1829. El convento fue desamortizado en 1835 y posteriormente ocupado por las HH. Dominicas, quienes se instalaron en el cenobio trinitario.

II.6.a.7 Hospitalarios de San Juan de Dios (Orihuela)

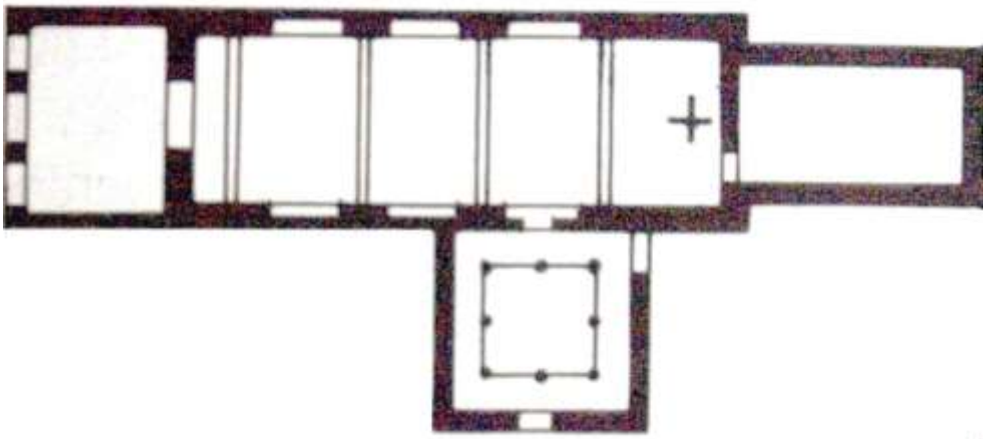
La Orden de los Hospitalarios fue fundada en 1572 por San Juan de Dios, inmediatamente después de ser concluido el Concilio tridentino, llegando a Orihuela en 1624 con la intención de asentarse y erigir un convento, dedicado a San Juan de Dios, estando en la actualidad el Museo Arqueológico Comarcal en sus instalaciones. No obstante, conserva la iglesia y el hospital de hombres anexo, organizándose éste último en torno a un claustro barroco de arcos con casetones sobre columnas. La iglesia comparte la tipología típica de nave única de cuatro tramos con capillas, crucero con cúpula y ábside semicircular.

II.6.a.8 Capuchinos

En 1599 comenzaron las obras de construcción para el convento de los religiosos de la Orden de los Hermanos Menores Capuchinos en Alicante, situado a las afueras de la ciudad según mandaba su regla, cuya planta se conoce gracias a los levantamientos realizados en 1821 por el arquitecto José Cascant y a los de Juan Vidal Ramos (años 20 del siglo XX), que revelan un conjunto organizado en torno a la iglesia de planta rectangular de una nave, dividida en tres tramos más el del presbiterio. Al templo se accedía por un atrio y completaba el cenobio un claustro. Nada se conserva de él porque a finales de 1989 fue derribado para levantar el llamado Hospital Provincial, sin que subsista ningún vestigio material del antiguo convento[714].

---

[714] La planta es mostrada en M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante. Ciudad y…*, ob. cit., p. 57.



Planta. Convento de Capuchinos. Alicante.

II.6.a.9 Agustinas

El convento dedicado a San Sebastián fundado por las HH. Agustinas en 1591, y promovido por la rama masculina[715], aún subsiste y muestra un edificio tardorrenacentista con modificaciones barrocas, especialmente vistas en la portada de la iglesia, austera, con un relieve en el que se representa el martirio del santo titular, y en el claustro. La iglesia es de una sola nave cubierta por bóveda de cañón con tres tramos de capillas entre los contrafuertes sobre las que se abren tribunas con cúpula sobre tambor en el crucero, además de coro alto a los pies, coro bajo en uno de los brazos del crucero y sacristía. Las pechinas de la cúpula presentan lienzos del último tercio de siglo XVII con imágenes de San Agustín, San Guillermo de Aquitania, San Nicolás de Tolentino y Santo Tomás de Villanueva, si bien no serán las únicas pinturas existentes en la iglesia pues en 1743 está documentada la presencia de Antonio Villanueva, contratado para llevar a cabo las pinturas del retablo mayor, de las cuales únicamente se han conservado dos fragmentos en el coro alto. Destaca en el presbiterio un

[715] El origen y fundación de este convento ha sido objeto de estudio en A. L. GALIANO PÉREZ, *Retablo de Nuestra Señora de la Consolación en la iglesia de San Sebastián de Orihuela*. Murcia, 2010, pp. 6-9.

espléndido retablo que cubre la totalidad del paño de pared, neoclásico, que venía a sustituir al anterior, barroco, encargado en 1665.



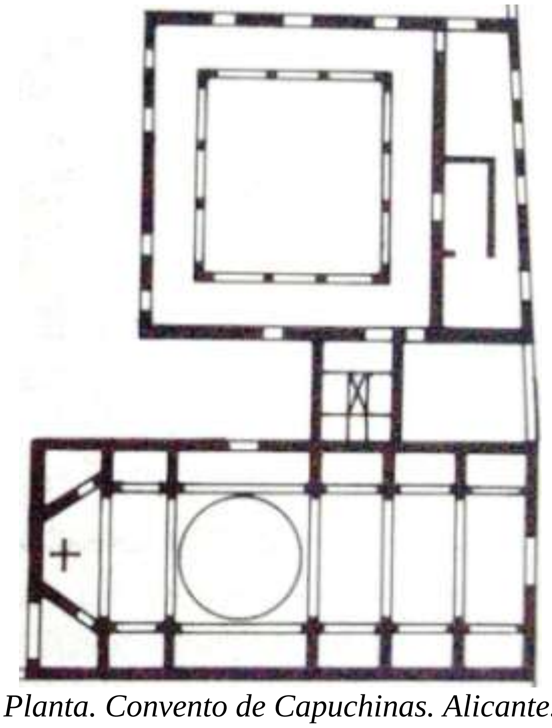
Interior. Iglesia del convento de Agustinas. Orihuela.

La residencia de las Agustinas en la ciudad de Alicante se funda en los años centrales del siglo XVIII en el mismo solar que habían ocupado antaño los jesuitas, siendo el único edificio de la ciudad barroca conventual que subsiste, tras el derribo del convento de Capuchinos de Campoamor recientemente. Con todo, solamente se conoce su planta porque no se ha conservado más que una panda del claustro, con arcos de medio punto sobre

columnas dóricas, y la portada, de volúmenes muy macizos ambos, con una decoración próxima a los trabajos de Juan Bautista Borja, lo que hace pensar que ese escultor pudo haber participado en ella.

II.6.a.10 Capuchinas

Hasta 1675 no se construye el convento de las Monjas Capuchinas en Alicante, que ocupaba el solar del actual Banco de España (avenida Rambla Méndez Núñez). El proyecto de 1860 del arquitecto municipal Jorge Parrua proporciona la planta[716], que incluye una iglesia de cruz latina, de nave única de tres tramos cubierta por bóveda de cañón y capillas laterales entre contrafuertes, cúpula en el crucero, éste alineado con la nave, y cabecera de planta pentagonal con dos capillas a cada lado, siendo demolido todo el conjunto en los años 30 del siglo XX.



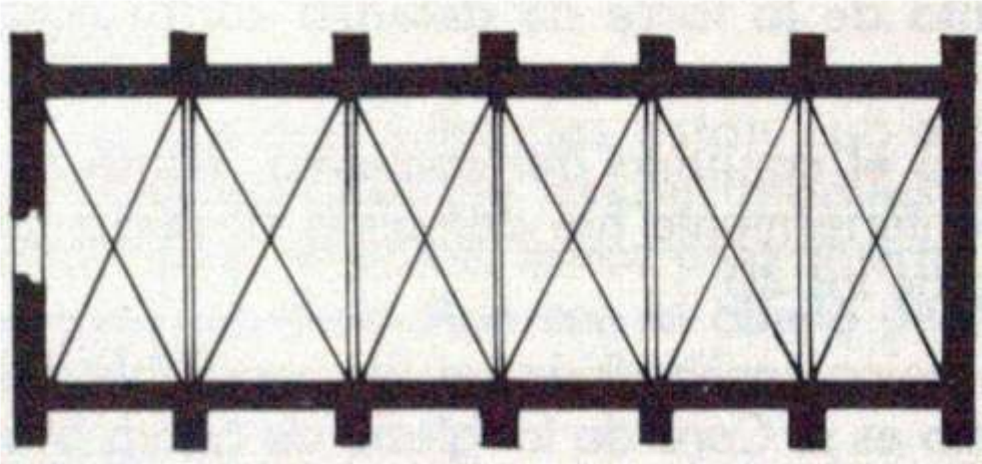
Planta. Convento de Capuchinas. Alicante.

[716] M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante. Ciudad y…*, ob. cit., p. 57.

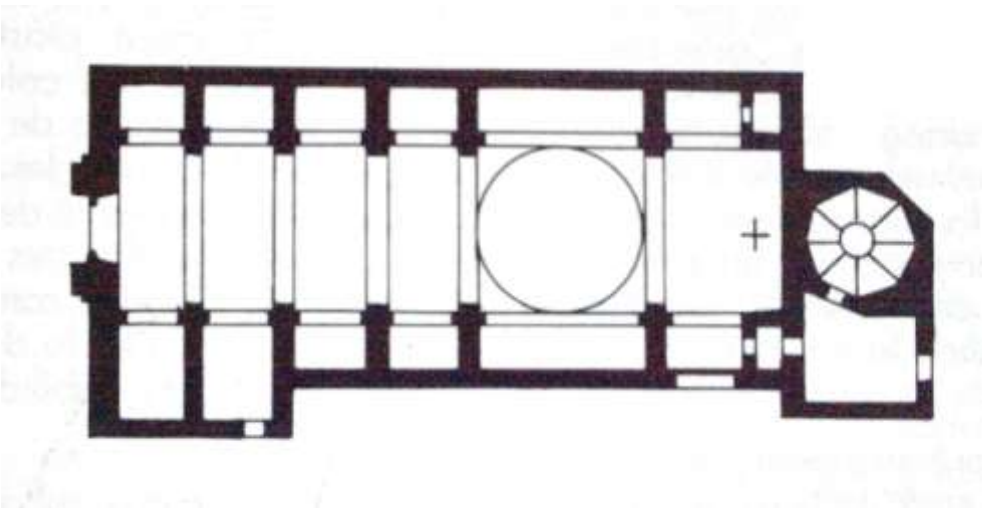
II.6.a.11 Clarisas

Las religiosas de Santa Clara, la orden femenina de los Franciscanos, se establecen en Alicante en el siglo XV y fundan su convento a las afueras de la ciudad bajo la advocación de Santa Verónica[717], en el mismo lugar que habían ocupado previamente los Jerónimos, quienes fundaran un cenobio en el sitio exacto en que se produjo el milagro de la Santa Faz de Cristo, pues los padres jerónimos ceden su edificio en 1490 a las religiosas, quienes comenzarán las obras de su nueva casa en 1490. Estuvo en pie esa fábrica hasta el siglo XVIII, hacia 1750[718], momento en que es renovado siguiendo el esquema anterior y común a las Órdenes[719], con una iglesia de nave única con capillas, dos espléndidas portadas, una para la iglesia y otra para el convento, próximas a los repertorios decorativos de Borja[720], de cuerpo único[721], destacando en su interior el camarín de planta octogonal en el cual se conserva la reliquia de la Santa Faz, inserto en un retablo neobarroco diseñado en el siglo XX por el arquitecto municipal Juan Vidal Ramos.

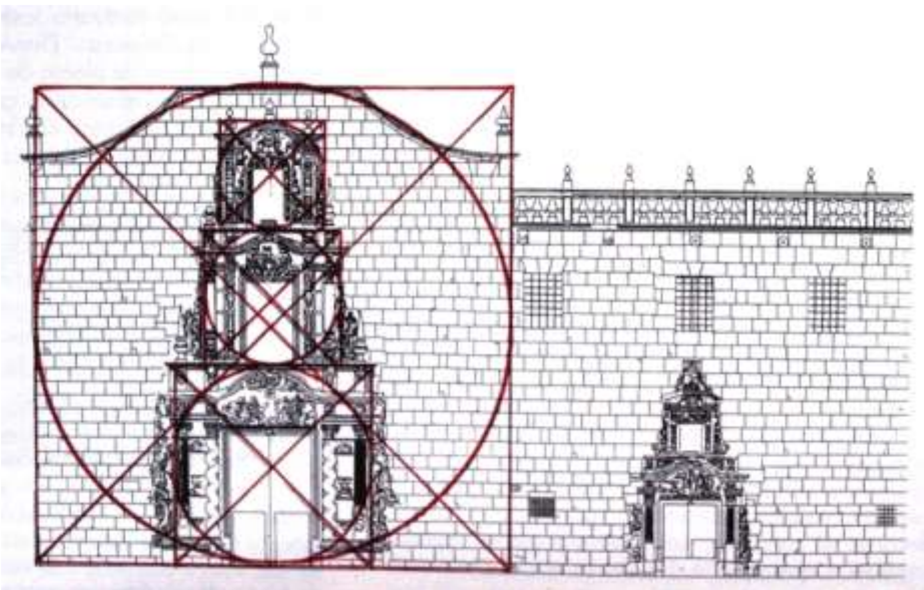
[717] El análisis más reciente de este convento es ofrecido en VV. AA., *La faz de la eternidad*, ob. cit., p. 44.
[718] La cronología es propuesta por G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 33. La biografía de su tracista, el fraile Francisco Cabezas, puede verse en M. T. LLORET SÁNCHEZ, "Fr. Francisco Cabezas, autor de la traza de la iglesia del Monasterio de la Santa Faz de Alicante", VV. AA., *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia, 1993, pp. 309-311.
[719] Bendicho en su *Crónica* refrenda que "el templo es de una sola nave, sin capillas, de tanta capacidad que tiene de largo ciento cincuenta palmos y de ancho cuarenta y seis, arcos y estribos de piedra de la sierra de San Julián" (citado por M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante. Ciudad y*…, ob. cit., p. 31).
[720] La intervención de Juan Bautista Borja ha sido analizada en J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante y las formas*…, ob. cit., pp. 164 y ss.
[721] Estas portadas fueron estudiadas con detenimiento, incluyendo su proceso de construcción, por I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental barroca*…, ob. cit., pp. 79-88.



Planta de la iglesia del primitivo monasterio de Clarisas. Alicante.



Planta actual de la iglesia del Monasterio de Clarisas. Alicante.



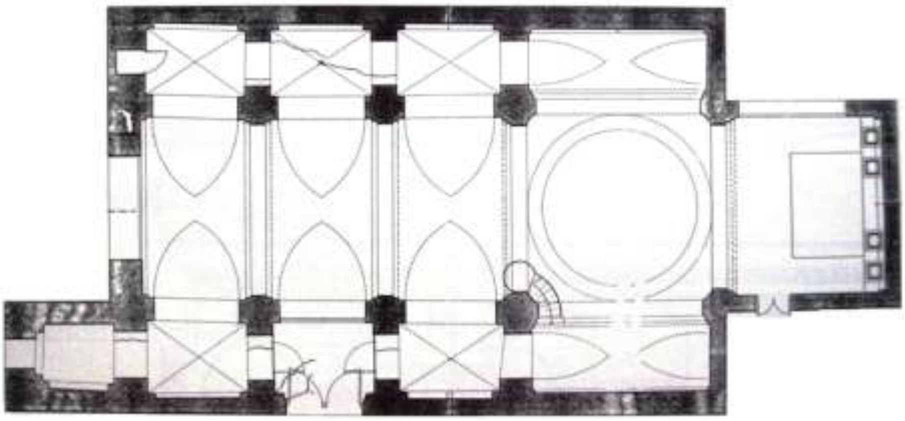
Esquema compositivo. Monasterio de Clarisas. Alicante.



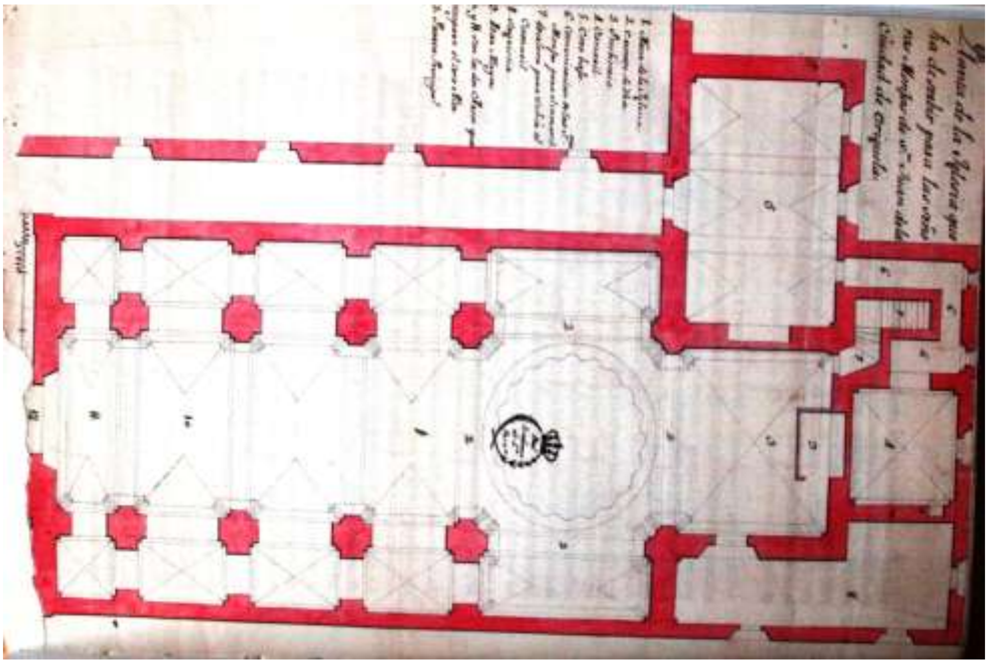
Fachada. Monasterio de Clarisas. Alicante.

Por otra parte, asimismo se establecieron en la ciudad de Orihuela en 1490 según ha estudiado profusamente M. C. López Martínez en sus muy enjundiosos trabajos[722]. Según cuenta Montesinos, la iglesia del convento de San Juan de la Penitencia "se levantó en el año de 1494, se hizo de tapias y por sus pocos caudales, muy tosca y mal dispuesta por lo que se vino a tierra en 1599" y teniendo que levantarse la segunda fábrica en 1600, que duraría hasta 1703, momento en que se haría la fábrica que ha subsistido hasta la actualidad con una iglesia de nave única con capillas según los planos que levantara Marcos Evangelio en 1747.

[722] M. C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Historia y patrimonio artístico del Monasterio de San Juan de la Penitencia de Orihuela*. Orihuela, 2013.



Planta de la iglesia atribuida a Villanueva. Monasterio de Clarisas. Orihuela.



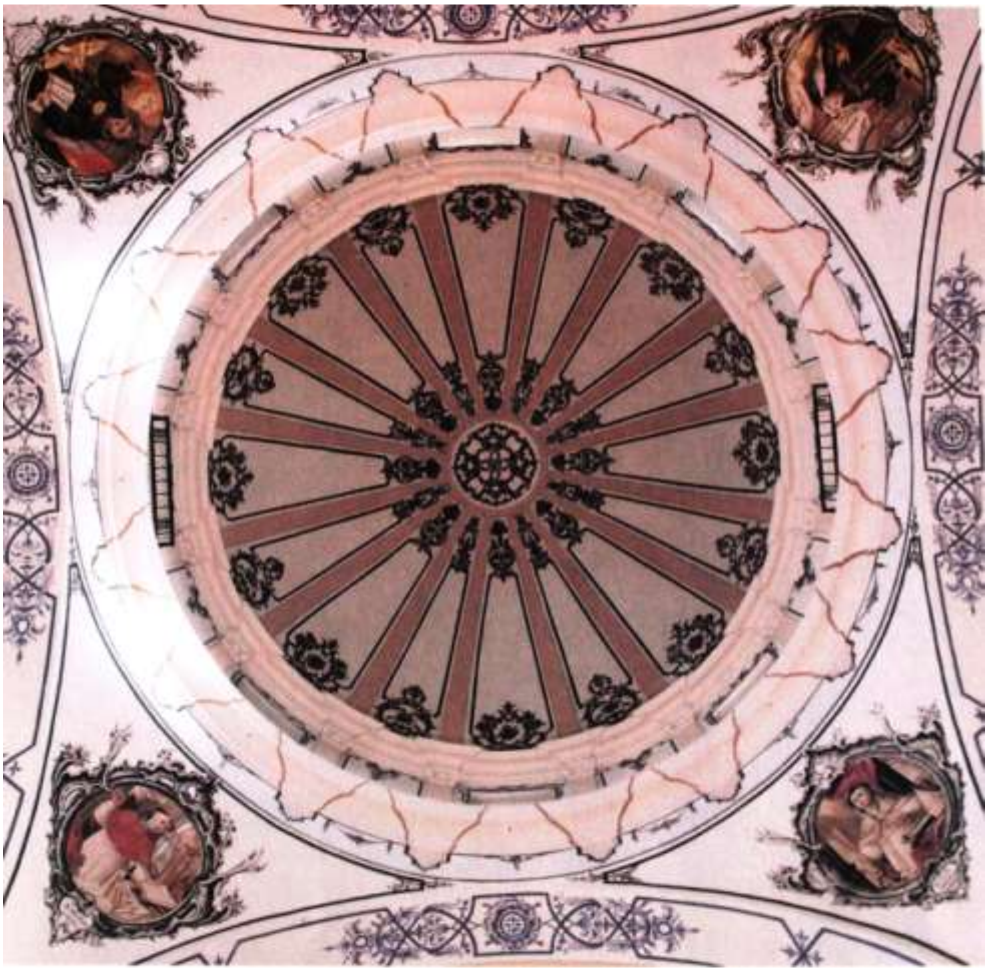
Planta de la iglesia firmada por M. Evangelio. Monasterio de Clarisas. Orihuela.



Diseño del altar mayor, A. Villanueva. Monasterio de Clarisas. Orihuela.



Iglesia. Monasterio de Clarisas. Orihuela.



Cúpula de la iglesia. Monasterio de Clarisas. Orihuela.









Pechinas de la cúpula de la iglesia. Monasterio de Clarisas. Orihuela.



Luneto, A. Villanueva. Monasterio de Clarisas. Orihuela.

II.6.2 El Seminario de San Miguel y la Purísima

Además de esta arquitectura de las Órdenes Religiosas, hay otra vinculada a las instituciones eclesiásticas, particularmente dedicadas a la docencia y formación, cuya vida en comunidad iguala a lo que esas Órdenes pudieron hacer, de suerte que también desarrollaron otros conjuntos con claustro, refectorio, celdas y otras dependencias similares. Esto se percibe especialmente en el Seminario de Orihuela, creado en 1739 por el obispo

Gómez de Terán[723] bajo la advocación del Arcángel San Miguel y, en el año 1742, el mismo obispo funda otro seminario, anexo al anterior, para los jóvenes de carrera eclesiástica, consagrado a la Purísima Concepción[724]. Aunque lo que se contempla en la actualidad dista en parte de lo que hubo de concebirse en época de Gómez de Terán por las distintas reformas que ha sufrido el edificio[725], además de lo llevado a cabo en la posguerra por el arquitecto diocesano Antonio Serrano Peral[726], se hace necesario mencionar lo sobresaliente de la arquitectura, aún dentro de los ecos tardíos del Barroco de estirpe más regional. La planta del Seminario forma un cuadrilátero dividido en tres partes: la Gramática, el vestíbulo con el templo y el colegio. Debido a la carencia documental, pues no existen libros ni de fábrica ni de cuentas, a lo que debe sumarse la escasa bibliografía al respecto, sólo será posible asociar esa arquitectura dieciochesca con los ideales tridentinos y no podrán facilitarse, por tanto, los datos más objetivos de la obra, como su autor y sus ejecutores. El templo, "de un bello barroco y

---

[723] El proceso de fundación y erección del Seminario está escrupulosamente recogido en R. BONMATÍ FERNÁNDEZ, *El Seminario de Orihuela en la época de la Ilustración (1742-1791).* Pamplona, 1997, pp. 59 y ss.

[724] El obispo dio a conocer este asunto en su carta pastoral de 7 de marzo de 1742, donde expone que el nuevo seminario estaría regido igualmente por las normas tridentinas, recogiéndose además la justificación de su emplazamiento, la mención a la fundación del de San Miguel en 1740, la razón de la unión de los dos seminarios, la descripción de los vestidos que portarán los seminaristas durante el curso, la aplicación de la norma de Benedicto XIII para los exámenes, etc., según se verá a continuación.

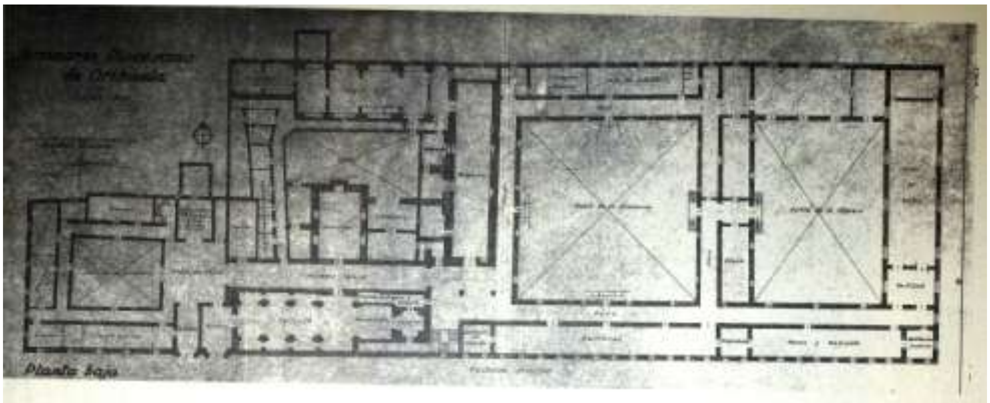
[725] Nos centraremos en la parte del conjunto original de la época de Gómez de Terán. El Obispo Tormo "amplió considerablemente el edificio por Levante, dándole perspectiva de grandiosidad ostentosa, desnuda de adornos, pero con profusión de ventanas en cuatro perfectas paralelas. Dejó también planeadas y cimentadas las obras del Norte. Asimismo, el Prelado don Pedro María Cubero se cuidó de mejorar y embellecer el edificio, dotándolo con el Salón de Grados…y otras obras en aulas, habitaciones y corredores… Durante el segundo periodo del rectorado del Doctoral de la Catedral, don Emilio Maestre, se construyó el hermoso vestíbulo, de escuela andaluza, y la ostentosa escalera bifurcada de mármol que da acceso al coro del templo y a las habitaciones episcopales…" (G. VIDAL TUR, *Un obispado español*…, ob. cit., tomo II, p. 193).

[726] Valga reseñar la siguiente cita: "Año 1950. El Seminario ha cambiado de faz. Aquel Seminario de dos siglos, caduco y ruinoso, se abre ahora como una sonrisa en la montaña orcelitana. Ha rejuvenecido gracias a las restauraciones, innovaciones y ampliaciones en el mismo practicadas por el Arquitecto Diocesano Don Antonio Serrano Peral" (G. VIDAL TUR, *Un obispado español*…, ob. cit., t. II, p. 196). El edificio del Seminario también fue saqueado en las vísperas de la Guerra Civil española, quedando en estado deplorable al ser convertido en cuartel militar y cárcel de presos. Vidal indica que todo fue incendiado: "los altares, imágenes y órgano, destruidos; los bellos grupos escultóricos de la portalada, mutilados" (G. VIDAL TUR, *Un obispado español*…, ob. cit., t. II, p. 194).

buen gusto arquitectónico"[727], presenta una planta de cruz latina de nave única flanqueada por capillas laterales entre los contrafuertes.



Vista de la ubicación del Seminario. Orihuela.



Planta del Seminario. Orihuela.

[727] G. VIDAL TUR, *Un obispado español*…, ob. cit., t. II, p. 198.



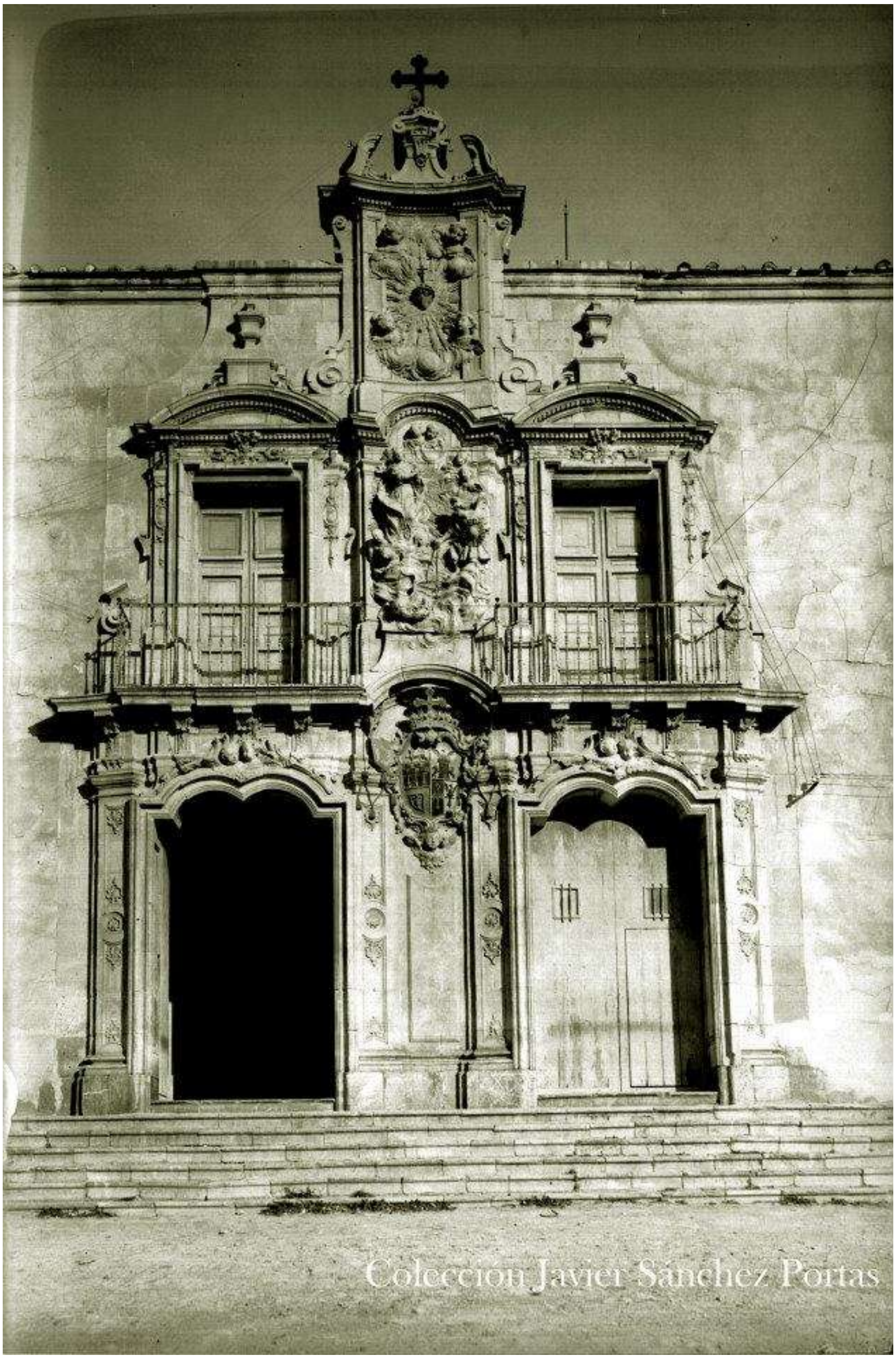
Iglesia. Seminario. Orihuela.



Refectorio. Seminario. Orihuela.



Fachada. Seminario. Orihuela.



Portada. Seminario. Orihuela.

Inmaculada Vidal señala que Juan Timor sería el encargado de ordenar la erección de la iglesia en torno a 1737. Gómez de Terán apunta en su carta de dos de marzo de 1740 que decide instalar el Seminario “en la expresada Hermita y casa del Príncipe San Miguel, aplicándoles con su

Yglesia, muebles y propiedades de ésta para la dicha fundación; mandando que, desde luego, sirva para seminario de todo nuestro Obispado", es decir, que este templo es anterior, al menos dos años, a la fundación del Seminario. Esta iglesia constituye una muestra ejemplar del barroco más castizo en Orihuela, que como rasgo más llamativo ofrece una gran uniformidad en materiales, concepción de espacio y volúmenes; uniformidad apreciada en la mayoría de las iglesias alicantinas de los siglos XVII y XVIII, tanto parroquiales como conventuales. El presbiterio queda configurado con una cúpula soportada por pechinas en las que se disponen cuatro cuadros de cuatro santos –tres de ellos mártires a juzgar por la presencia de palmas– que historiográficamente se atribuyen a Bartolomé Albert "el joven". La cúpula sobre tambor –circular al interior y octogonal al exterior– está decorada con simulación de gallones, mientras que completan el exorno de las pechinas unas sutiles pinturas doradas de estirpe francesa, que pueden ponerse en consonancia con las pinturas lineales en tonos azules y ocres que adornan otros templos del Obispado de Orihuela y que están basadas fundamentalmente en el tratado *Ornemens inventez par Jean Berain* (1703). A ese carácter metafísico de *sancta sanctórum* se le une la función funeraria, pues no en vano cobija en sus dos arcadas laterales dos urnas que corresponden a los restos de dos de los obispos que más han hecho por el Seminario: Juan Elías Gómez de Terán –el fundador del conjunto– y José Tormo y Juliá, el primer obispo ilustrado de Orihuela y el encargado de continuar tan magna obra[728]. Y todo ello no es óbice para la función principal de este espacio, la cultual, articulando el muro del ábside con la presencia de un retablo que retoma las tipologías que remiten a los arcos de triunfo.

Varios elementos son los que destacan, junto con el templo ya estudiado, de la fábrica primera del Seminario: el refectorio, la sacristía, el corredor alto y la doble portada. El comedor, que se mantiene aún con el

[728] Este último aspecto de Tormo ha sido objeto de estudio en A. CAÑESTRO DONOSO y J. D. GARCÍA HERNÁNDEZ, *D. Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche, 2009, p. 23.

aspecto original aunque modificado en parte, es una gran sala longitudinal cubierta con bóveda de cañón, potentes arcos fajones y lunetos que se aprovechan para ubicar el cuerpo de luz. Sin duda, lo más relevante de esta sala, además de esas bóvedas tan perfectas, es la decoración de su zócalo mediante azulejos de estirpe valenciana con motivos rocallescos y vegetales, que, unidos, tienen formas realmente maravillosas. Esa misma ornamentación de azulejos se ve en la sacristía aunque lo que más destaca de ella es el aguamanil en mármol rojo (el mismo mármol empleado para las urnas de los restos del obispo Gómez de Terán), la cajonera y la gran mesa central. Todas las estancias están comunicadas entre sí por un corredor o pasillo que comparte el mismo tipo de bóvedas que el refectorio. La doble portada de acceso resulta, seguramente, el elemento más característico de todo el conjunto. Aunque no fue proyectada inicialmente según consta en los primeros dibujos que se conservan, constituye una importante entrada dignificada doblemente, pues la parte de la izquierda da a la zona pública mientras que la de la derecha comunica con las partes privadas de los seminaristas). Su articulación mediante una arquitectura escultórica de origen tardobarroco y simétrica culmina con la ubicación en su centro del escudo episcopal de Gómez de Terán, en recuerdo de la fundación del Seminario, todo adornado de elementos vegetales, cabezas de ángeles y una espléndida cornisa movida.

***

Las Órdenes Religiosas y las instituciones eclesiásticas contribuyeron de manera decidida a la expansión de los valores de la Contrarreforma pero también hicieron una especial aportación al arte y a la arquitectura a través de la consolidación de un esquema conventual propio, cuya iglesia continuaría la tipología de nave única con capillas, la más idónea para la congregación de fieles y para las necesidades litúrgicas que

trajo la reforma del culto contrarreformista, por lo que se emplea en más y más templos sin apenas modificaciones dado lo sencillo y funcional de su estructuras, en consonancia tanto con las premisas de austeridad de las Órdenes como por presentar una gran nave en la que albergar a una numerosa cantidad de feligreses. Lo mismo ocurre en el Seminario, que no deja de ser un edificio para la vida en comunidad como pueda ser un cenobio, cuya iglesia también reproduce esa planta, por lo que el papel jugado por las Órdenes Religiosas como las instituciones eclesiásticas resultó fundamental para expandir las ideas reformadas y, a la vez, consolidar unas tipologías determinadas que, por sus determinadas características, las hacían especiales y muy aptas.

II. 7) LA ADECUACIÓN DE AMUEBLAMIENTO Y AJUARES.

De la misma manera que la Contrarreforma propició el desarrollo de una arquitectura propia, con una tipología y unas características determinadas que la hacían idónea para el nuevo culto y la congregación de la asamblea, también impulsó que los templos se dotaran convenientemente con el fin de guardar el decoro y la pureza exigidos y, con ello, conseguir una actualización de la imagen, especialmente en el ámbito de la cabecera[729], revitalizada por el Concilio de Trento, si bien el amueblamiento alcanzará a todos los espacios del templo, desde la sacristía hasta las capillas laterales y otras estancias auxiliares. Desde luego, mucha importancia recayó en los retablos dado su carácter catequético y pedagógico pero también se hicieron otras obras muebles, tales como sillerías, cajas de órganos, cajoneras o frontales de altar que incluso rivalizaron con el retablo en despliegue e iconografía y decididamente contribuyeron a configurar una nueva imagen que viniera a significar la materialización de la imagen renovada que tenía la Iglesia contrarreformista. Es evidente que tales actuaciones tuvieron como especial cometido la magnificencia del culto, como acertadamente observó M. Pérez Sánchez[730], lo que unido al decoro[731] y a la pureza de la liturgia ofrecía un aspecto distinto, tanto en los templos que se levantaron al compás de la Contrarreforma como en los existentes de tiempos medievales o renacentistas, caso de la catedral de Orihuela o la

[729] Opina Bails, aunque ya en época ilustrada, que en ninguna otra parte ha de haber mayor magnificencia que en el altar pero no "por la muchedumbre de adornos" sino por la hermosura de la forma pues debía ser "una arquitectura de gran maestro" en la cual "no habría adorno postizo, todo sería sencillísimo y arreglado por el estilo de la buena arquitectura" (B. BAILS, *Elementos de Matemática. De la Arquitectura Civil*, t. IX, parte I. Madrid, 1796, p. 818).

[730] "La importancia concedida por el Concilio al cuidado y especial brillantez de todos los objetos de culto, como atractivo y eficiente reclamo de la atención de los fieles durante las ceremonias, desde las más solemnes y suntuosas hasta las más cotidianas y sencillas" (M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, p. 47).

[731] El particular del *decoro* lo pone de relevancia el Marqués de Ureña, cuya obra ha sido vista en profundidad por D. NICOLÁS GÓMEZ, "Literatura artística del siglo XVIII para el estudio de la arquitectura y el ornato debido del templo cristiano", en C. de la PEÑA VELASCO (coor.), *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006, pp. 263-289. La misma Nicolás afirma que "la ornamentación estimula los sentidos".

iglesia de Biar, es decir, que donde no hubo apenas modificación de la arquitectura, sin embargo se creó una nueva imagen a golpe de muebles, no sólo retablos, órganos o sillerías, sino también piezas de platería a las que se concedió mucha importancia después del protagonismo que adquirió la zona de la cabecera y, en particular, el altar en el Concilio tridentino[732]. La propia catedral de Orihuela significa muy bien ese cometido al renovar su retablo y el tabernáculo, su sillería de coro, su custodia o el tardío aparato de adorno del altar, en el que puede verse una prórroga de las concepciones de la Contrarreforma. Y todo ello debía hacerse para el mayor realce del culto y sus ceremonias con creaciones verdaderamente maravillosas con diversa función dentro del interior de los templos[733].

[732] Ello ya lo observa J. Rivas al decir que "la significación de ambos recintos [capilla mayor y altar] se ve realzada, a su vez, por su propio amueblamiento, espectacular y maravilloso en uno y otro caso" (J. RIVAS CARMONA, "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata", en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*. Murcia, 2003, pp. 493-494). En palabras de Weisbach, "el altar, símbolo principal de lo sagrado, recibe, en oposición a la Edad Media y al Renacimiento, un nuevo acento. Su organización y adorno se disponen para ofrecer al alma ciertas sugestiones y para predisponerla en un sentido determinado" (W. WEISBACH, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1948, p. 314).

[733] Rivas insiste en que "en función de la magnificencia y de la pompa de la liturgia, dicho ajuar tiene que ofrecer unas determinadas características, entre ellas suntuosidad y esplendor o, si se prefiere, maravillosas creaciones artísticas, aunque debe caracterizarse igualmente por la gran cantidad y diversidad de obras o elementos que incorpora, de nuevo en razón de las funciones litúrgicas, de sus diferentes ceremonias y de los distintos ornamentos que precisan según su naturaleza" (J. RIVAS CARMONA, "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras…", ob. cit., pp. 494-495).



Retablo de la antigua iglesia de El Salvador. Elche.



Antiguo retablo de la iglesia de Santa María. Elche.

Evidentemente, la cabecera acaparó mucha atención y, dentro de ella, el retablo mayor, el auténtico colofón de la arquitectura y el final del

espacio-camino que se inicia tras ingresar en el templo desde los pies[734]. Se hacen más claros al presentar un cuerpo y una calle[735], en cuya hornacina central se practica un camarín para alojar al titular del templo, flanqueado en las entrecalles por otros santos patrones o de particular veneración en la localidad o en el templo. Este retablo mayor, de igual forma que ocurre en los otros que ocupan el crucero y las distintas capillas, fue un elemento que utilizó la Contrarreforma para presentar el mensaje litúrgico renovado, adquiriendo plena significación dentro de los rituales que se llevaban a cabo en su alrededor[736]. Lejos de esquemas complicados usados anteriormente, el retablo contrarreformista presentará imágenes más grandes, un sagrario o un templete en su banco y una superficie propicia para la exaltación de la Iglesia contrarreformista, con unas columnas de mayor trascendencia teológica e histórica, las salomónicas, puestas en valor y erigidas en emblema de la espiritualidad de la Iglesia después de que Bernini las empleara en el baldaquino para la basílica de San Pedro[737]. Estos retablos eran objeto de cuidado tratamiento, casi el mismo que se le confería a las fachadas, como imagen elocuente que narraba las hazañas de tal o cual santo y exaltaba las virtudes de los santos patrones.

---

[734] A este respecto son oportunas los cuatro fines de un retablo que propuso Peña Velasco: adornar adecuadamente el templo, rendirle culto a Dios, suscitar mayor devoción y servir de marco propagandístico a la Iglesia (C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena*. Murcia, 1992, p. 117). Asimismo, "la irrenunciabilidad al monumental retablo se explica no sólo por apego a la tradición sino también porque era la pieza capital donde se exponían, pintadas o esculpidas, las imágenes de Jesucristo, de la Virgen María y de los santos, imágenes que habían salido indemnes de los ataques de luteranos, erasmistas y alumbrados" (A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Liturgia y configuración del espacio…", ob. cit., p. 49 y del mismo autor "Arte religioso de los siglos XV y XVI", en *Historia de la Iglesia en España*, t. III, vol. II. Madrid, 1980, pp. 662-663.

[735] El retablo contrarreformista, pues, "es de rigor que aumenten sus proporciones y aun reciba a veces dimensiones grandiosas, que tienda a un efecto armónico y aun llegue a fusionarse con la decoración interior de la iglesia y reciba un acento especial dentro de la disposición total del espacio" (W. WEISBACH, *El Barroco, arte de la*…, ob. cit., p. 316).

[736] "La Contrarreforma encontró en el retablo un elemento especialmente adecuado para plasmar el nuevo espíritu litúrgico nacido entonces y en España alcanzó todo su esplendor" (C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco*…, ob. cit., p. 124).

[737] "El orden salomónico de los retablos constituirá la osamenta de los retablos, un orden simbólicamente más denso y eficaz para un arte esencialmente devoto" (J. BOSCH BALLBONA, "Por la historia de los retablos del siglo XVII en Cataluña: un itinerario", en VV. AA., *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*. Madrid, 2006, recurso electrónico).

Tras haber levantado una nueva fábrica de una iglesia parroquial, fue difícil acomodar los retablos existentes porque no casaban sus medidas. Así pues, se emprendieron nuevas obras para adornar la pared del ábside y, con ello, embellecer la capilla mayor como epicentro del culto. Tal podría ser el caso del retablo que se ejecuta hacia 1740 para la iglesia de El Salvador (Elche), que ocupaba la totalidad del testero[738], o los numerosos retablos barrocos mayores que se erigen en las parroquias de la diócesis de Orihuela, estudiados por I. Vidal[739], como el dedicado a San Nicolás en su colegiata o a Santa María en Elche, de cuerpo único, en los que abunda la decoración de los años finales del XVII, acaparando mucha atención por su especial ubicación y por alojar tanto a los titulares de las parroquias como a las principales devociones, mostrando supremacía con respecto a los retablos de las capillas laterales o anexas[740], como el de Muchamiel, erigido para albergar la reliquia de la Virgen de Loreto, o el de Monforte del Cid, con un profundo camarín para la Purísima, ambos con columnas salomónicas y cargados de simbolismo y alusiones a la imagen que acogen, que hubieron de servir para preparar el programa que desarrollaría posteriormente el retablo mayor. El culto que acogía la capilla mayor justificó la necesidad de un magno retablo en su pared, en clave de magnífico añadido al programa general arquitectónico[741] que no solamente funciona como complemento del edificio sino que cumple un cometido fundamental en la concepción del programa artístico e iconográfico del mismo, hasta el punto de enfatizar la cabeza de la cruz latina inscrita en la planta de las iglesias[742].

---

[738] A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita*…, ob. cit., pp. 55 y ss.

[739] I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit.

[740] Charpentrat destaca que, gracias al retablo, "el poder del altar mayor se hizo absoluto" y añade que, uno tras otro, los retablos secundarios podían anunciar progresivamente la importancia del mayor "que gobernaba despóticamente la iglesia" (P. CHARPENTRAT, *El Barroco*. Barcelona, 1964, pp. 137-138).

[741] En esta idea incide el interesante trabajo de J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993, pp. 5 y ss.

[742] "Con ello se corrobora, una vez más, la significación de las artes decorativas y suntuarias…por encima del simple boato y esplendor, que así llegan a detentar un papel prioritario en la composición artística" (J. RIVAS CARMONA, "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras…", ob. cit., p. 497).

Otro de los elementos importantes dentro del amueblamiento de los templos es el coro y su correspondiente sillería, llegando a constituir auténticas iglesias dentro de las iglesias al ser un conjunto arquitectónico complejo por sus especiales características estructurales, bien en el centro de la nave o bien en la cabecera, pero también desde la perspectiva iconográfica, litúrgica, espiritual, simbólica y funcional, actuando como un espacio autosuficiente reservado para los canónigos y los cabildos para sus rezos y cánticos. El Concilio de Trento abogó por despejar la nave central de cuantos elementos codificaran la visión del presbiterio y las ceremonias, sobre todo el sagrario, y, consecuentemente, ubicar en la cabecera el coro que antes ocupaba el centro del espacio de la nave con el fin de potenciar la visibilidad de la liturgia y la exposición del Santísimo. Sin embargo, el coro en la nave, posición genuinamente hispánica[743], se mantuvo y se embelleció en la época de la Contrarreforma con una reja que lo cerrara, con el trascoro o con una labrada sillería en la que dar cabida a todo un despliegue iconográfico que, a manera de retablo, contara historias alusivas a la redención y a la salvación, postulados ambos especialmente protegidos y auspiciados por Trento, por lo que la Contrarreforma aprovechó estos coros para disponer en ellos sus mensajes de propaganda[744] y recoger historias en torno a la salvación eterna del hombre cuya base se encuentra en la sesión VI del Concilio.

Desde luego, el coro de la catedral de Orihuela, que se cerraba con una reja de mediados del siglo XVI de los Savanian, se vio bellamente remozado[745] con la sillería que el escultor Juan Bautista Borja diseñara y

---

[743] "En España, el peso de la tradición era muy fuerte y los coros no se tocaron" (G. RAMALLO ASENSIO, "El templo como espacio…", ob. cit., p. 50).

[744] "Trento propicia la sillería hagiográfica, soporte de un discurso programado, un mensaje de propaganda de autoafirmación de la Iglesia en su doctrina" (M. LÓPEZ CALDERÓN, "La ideología hecha imágenes: el impacto del Concilio de Trento en los coros modernos de las catedrales gallegas", *Semata*, nº 22. Santiago de Compostela, 2010, pp. 433-451).

[745] Ya existía a mediados del siglo XVI un coro "como lo prueba la magnífica reja renacentista que lo cierra", rodeado teóricamente de muros de piedra (VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 428-430).

tallara con escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento[746]. Ciertamente, poco se sabe de la sillería de la colegiata de San Nicolás (Alicante), segundo templo en importancia de la diócesis, más que el nombre de su autor, el escultor José Villanueva, quien ejecuta esa sillería en 1678 para remarcar su rango eclesiástico colegial, ya que fue suprimido en 1948[747]. Parroquias como la de Santiago (Orihuela)[748] o las ilicitanas de Santa María[749] y el

---

[746] Los capítulos fueron publicados por J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante y las formas*…, ob. cit., pp. 232-233. Únicamente se añade esta referencia al pie, para no reiterarla en todos los datos extraídos de dicho trabajo. Con todo, debe decirse que la decisión de hacer nuevos el coro y el trascoro es de 1715 (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, pp. 139-140). La iconografía ha sido analizada con detalle en S. SEBASTIÁN LÓPEZ y A. MARTÍN CASELLES, *El coro de la catedral de Orihuela*. Valencia, 1996, pp. 17 y ss. Se ha dicho que estas escenas obedecen a diseños anteriores a esa fecha (p. 9). También se ha indicado que las mismas estarían "basadas en los grabados de la Biblia Sacra, publicada en Lyon, en 1547" (p. 9 aunque también viene explicado en VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 428-430). Dicen Sebastián y Martín que "el programa ideológico expresado en la sillería oriolana puede clasificarse dentro de la sistematización que establece San Agustín para la historia del mundo, en tres partes: *Ante legem*, *Sub lege* y *Sub gratia*" (p. 41), todo encaminado hacia la salvación.

[747] "Desde el momento de la construcción de la colegial de San Nicolás, las autoridades municipales se preocuparon por el embellecimiento del recinto con el fin de dignificarlo al máximo. Con este objetivo, la preocupación por el mobiliario eclesiástico llevó a la decisión de emprender la fabricación de la sillería de coro" (VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, p. 324). Basten las palabras del cronista Maltés sobre el mismo: "el coro es de hermosa arquitectura con mucho adorno de sillas y un majestuoso facistol. Se sale y se entra en él por dos puertas que tiene a los lados", descripción que completaría Viravens al indicar que "a los lados del coro hay dos pequeñas puertas y las tres paredes interiores de este recinto están revestidas de madera con tableros, molduras y pilastras, exornando la parte alta de este revestimiento algunos jarrones que sostienen una liadísima combinación de adornos, todo de madera de nogal tallada con esmero. Los tableros que lucen primores tan delicados sirven de respaldo a una magnífica sillería, también de nogal, que fue construida por el tallista José Villanueva en 1678. El sillón presidencial, que aparece en el fondo del coro y que forma el centro de aquella sillería, está coronado por un doselete que ostenta, entre bonitos jarrones, los atributos pontificios del titular del templo" (VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, p. 324).

[748] En 1703 se toma el acuerdo de hacer la sillería del coro, en este caso en torno a los pretiles y circundando el altar, si bien no se hará el encargo de su diseño a Antonio Villanueva hasta 1757 (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, pp. 416-417).

[749] Esta sillería se ejecutó en 1737 y se disponía en torno al tabernáculo exento, sin que se conozca su artífice (J. FUENTES y PONTE, *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche, provincia de Alicante*. Lérida, 1897, p. 91). La sillería es renovada posteriormente, tal y como deja escrito Gª del Valle: "en 1773 se pagan 628 libras por la sillería del coro" (C. GARCÍA del VALLE, "La iglesia en Elche. Datos para su historia", en VV. AA., *Nuestras tradiciones*, t. VIII. Elche, 2006, p. 41). Con todo, debe decirse que las similitudes con la sillería de Santiago (Orihuela) resulta más que evidente, tanto en la decoración de su crestería a base de rocallas como en la colocación de pequeños jarrones broncíneos, por lo que no sería descabellado pensar que el mismo Villanueva hiciera los diseños para esta sillería ilicitana, dada su presencia en Elche por esos momentos.

Salvador[750] presentarán sillerías corales en torno al altar mayor[751], las tres del siglo XVIII y encargadas a tallistas locales, si bien la de Orihuela se realizará según diseños de Antonio Villanueva.



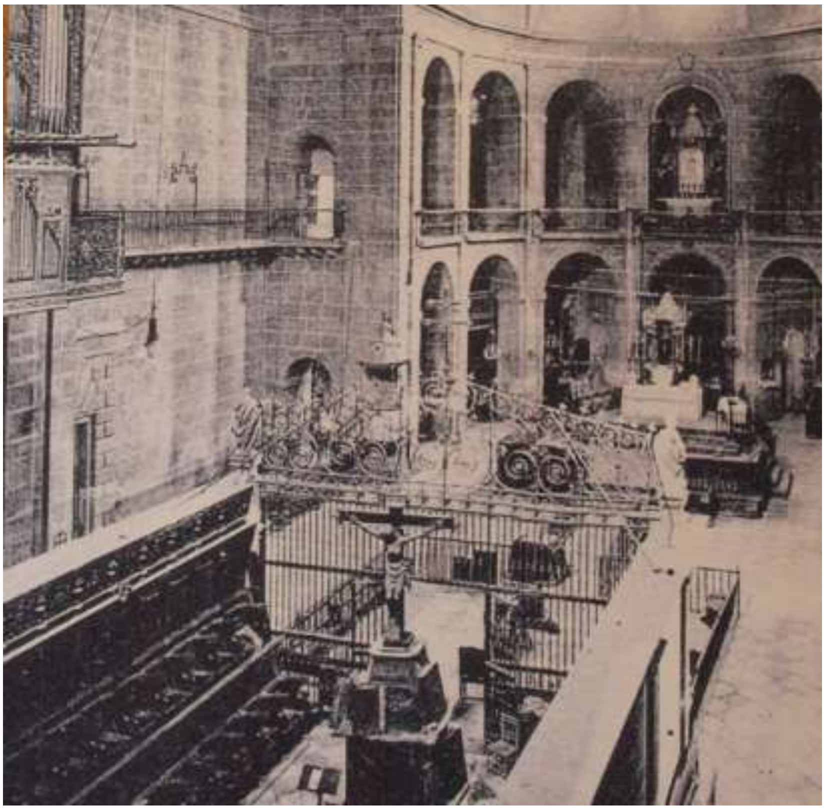
Coro. Catedral de Orihuela.

[750] La sillería para la iglesia de El Salvador fue realizada en 1779 bajo mandato del obispo Tormo, a cargo del carpintero local Pedro La Iglesia según diseño de José Gonzálvez de Coniedo (A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita*…, ob. cit., p. 63).

[751] Así lo aconsejaba Borromeo: "el lugar del coro, cerrado y cercado con celosías por la estancia del pueblo, como ostenta la vieja estructura y la razón de la disciplina, puesto que debe estar hacia el altar mayor, circúndelo, si está por su parte anterior, como es propio de antiguo instituto; si está por la posterior, porque así exige el sitio de la iglesia o la posición del altar, o la costumbre de la región, mediante el juicio del arquitecto debe extenderse a lo largo y a lo ancho, donde se pueda, de acuerdo con el espacio del sitio, incluso a modo de hemiciclo o de otra forma, según el tipo de la iglesia o de la capilla, a fin de que no sólo en amplitud sino también en ornato esté de acuerdo con la decente dignidad de la iglesia y con la multitud del clero" (E. I. ESTRADA DE GERLERO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar*…, ob. cit., p. 18). También lo decía Aliaga: "el coro se ha de formar delante del dicho altar mayor" sin que haya facistol "por la misma razón de que quede el altar descubierto del todo, a la vista del pueblo" (F. PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios y fábricas*…, ob. cit., p. 74).



Diseño para la silla episcopal del coro. Catedral de Orihuela.



Coro. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Sitial del coro. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Coro. Iglesia de Santiago. Orihuela.



Coro. Iglesia de Santa María. Elche.

El Concilio de Trento[752] también reformó las músicas que se empleaban en las ceremonias litúrgicas y, con el objeto de devolverles la pureza que tuvieron en otros tiempos, se suprimieron los cantos polifónicos

---

752 Más concretamente, en la sesión XXII del 17 de septiembre de 1562 se sometía a juicio la polifonía porque, con su ruido, no dejaba escuchar bien el texto de los cantos y, además, introducía con frecuencia elementos profanos en la música religiosa, motivo por el cual se abogó por depurar la música y permitir únicamente el órgano como instrumento para acompañar musicalmente las ceremonias y los ritos, en el cual "los tubos no serían otra cosa que las propias voces de los ángeles y la Iglesia Triunfante"

y todo tipo de instrumentos que pudieran empañar la palabra, a excepción del órgano, teniendo éste último un gran desarrollo tanto musicalmente como artísticamente en sus trabajadas cajas[753], elaborados estuches que sirve para albergar en su interior los elementos sonoros y para ocultar la complejidad mecánica que los gobierna desde los teclados, aunque a veces se trata solamente de una pantalla teatral. Casos hubo en que el tallista responsable de la caja era también autor de su diseño, una vez aprobado por los responsables parroquiales, tal y como ocurrió en Santiago de Orihuela donde ambos extremos se deben al ilicitano Ignacio Castell[754]; en otros casos, poco usuales, la caja se llevaba a cabo con diseño impuesto por el propio organero, tal es el caso de Santa María de Elche, obra también de Castell[755] cuyas directrices se deben al organero de la Corte Leonardo Fernández Dávila[756]. A veces, la caja quedaba a cargo del factor del instrumento quien acababa subcontratándola con un tallista o un simple carpintero. Y también son innumerables las parroquias, sobre todo las que

---

[753] E. Máximo refrendaba las tres funciones principales de los órganos: "proteger del polvo los tubos, concentrar su sonido y proyectarlo de forma orientada hacia el exterior" y una "misión estrictamente decorativa dentro del conjunto de bienes muebles del templo" (VV. AA., *La faz de la eternidad*, ob. cit., p. 444). Sobre este particular es interesante la consulta de E. MÁXIMO GARCÍA, "La renovación de los grandes órganos de la catedral de Murcia (1661-1726)", en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 239.

[754] Las noticias documentales son aportadas en A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I. Murcia, 1984, pp. 413 y ss.

[755] Puede verse el estudio de F. J. DELICADO MARTÍNEZ, "Ignacio Castell, maestro retablista ilicitano del siglo XVIII", en VV. AA., *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia, 1993, pp. 323-329.

[756] Sobre él, Fuentes y Ponte afirma que "se buscaron los mejores artistas y factores músicos", comenzada la caja en 1753 por el tallista Castell mientras que las cariátides que lo sostenían fueron trabajadas por el escultor Ignacio Pérez de Medina (J. FUENTES y PONTE, *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche*…, ob. cit., p. 90). Las últimas investigaciones han referido que Francisco Salzillo estuvo reconociendo la factura del órgano de Castell (Cfr. A. CAÑESTRO DONOSO, "El despertar de las cofradías en Elche en el siglo XIX: entre la Ilustración y el Neocatolicismo", *Semana Santa de Elche*. Elche, 2012, p. 87). Son reveladoras las palabras de Madoz al respecto: "su órgano es famoso, tiene en su pedestal o base cuatro ángeles de finísima escultura y de estatura colosal, trabajados por Ignacio Esteban, en actitud como de sostenerle con sus cabezas y manos, disimulando de este modo sus verdaderas cartelas. Se principió a armar en 15 de marzo de 1753 por Ignacio Castell de Pérez, tallista, habiéndose concluido su armazón o caja el 10 de diciembre del mismo año; y en 20 de mayo de 1754 se empezó a colocar en él por el factor don Leonardo Fernández, natural de Málaga, los cañones y flautados. El total de los gastos ascendió a más de 1300 libras valencianas" (P. MADOZ, *Diccionario Geográfico-estadístico e Histórico de España y sus provincias de Ultramar*, vol. VII. Madrid, 1850, p. 460). Desgraciadamente, ese órgano pereció, junto con un numeroso y rico patrimonio mueble, en 1936.

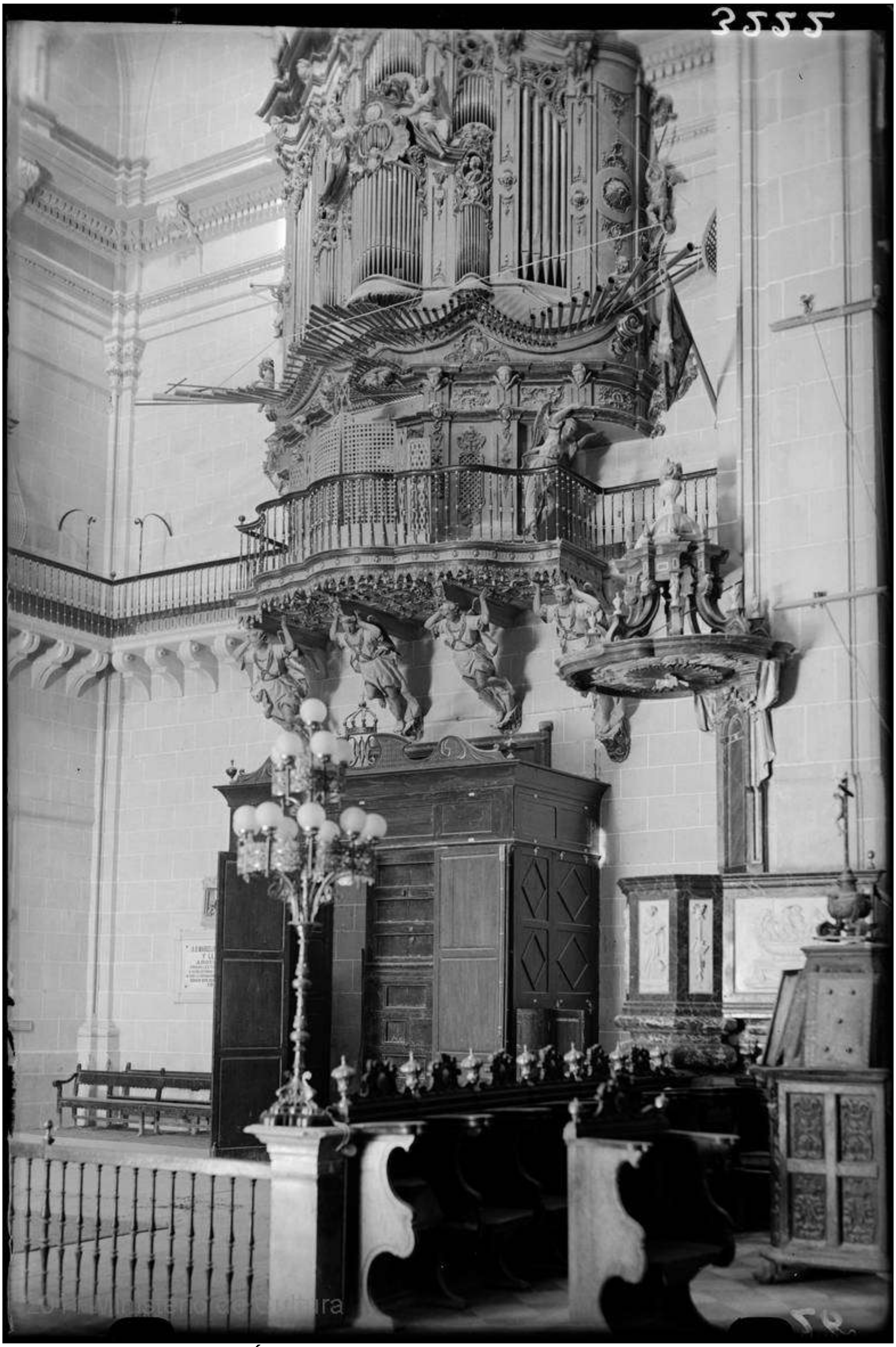
tenían menos recursos, que pactaban con un carpintero local la hechura del mueble sin ningún tipo de dispendios y siguiendo pautas repetidas una y otra vez en el tiempo, como en Almoradí, para donde se construye en 1753 un órgano por los hermanos José y Francisco Rocamora que sería renovado en 1779 por Salanova con una caja del carpintero local Manuel Ortelano, de la misma manera que ocurre en la iglesia de San Juan Bautista (Monóvar), para donde se levanta un órgano en 1758 contratándose la caja a José Martín, de Cuenca, mientras que el aparato musical se hizo con Julián de Laorden bajo el patrocinio del Duque de Híjar y el asesoramiento de Juan del Barrio, organista de la catedral de Cuenca[757].

Las nuevas iglesias exigieron un nuevo órgano, caso de la colegiata de San Nicolás a cuya conclusión se remata un espléndido instrumento siendo llevada a cabo su parte sonora por el valenciano Matías Salanova en 1755 incorporada en una caja anterior, posiblemente del siglo XVII[758]. Cinco años después, igual sucede en la otra iglesia alicantina, la de Santa María, con una caja muy similar a la de San Nicolás pero con instrumento de Salanova, con el cual se actualizaba su imagen y se adecuaba a los nuevos tiempos. La principal iglesia del obispado, la catedral de Orihuela, también exigió la instalación de complejos aparatos casi desde su nuevo rango catedralicio pues en 1565 se manda realizar un órgano a cargo de Diego de Nava, renovado pocos años después por Gaspar Brenos y sustituido en 1733 por otro instrumento de Nicolás Salanova con caja de Jacinto Perales.

[757] VV. AA., *Restauración del órgano. Iglesia Arciprestal de San Juan Bautista*. Monovar, 2000, s. p.
[758] A este respecto es interesante mencionar la prestigiosa capilla de música que existió en San Nicolás en la Edad Moderna según se refleja en el compédico trabajo de A. PALENCIA SOLIVERES, *Música sacra y profana en Alicante: la capilla de Música de San Nicolás (Ss. XVI-XVIII)*. Alicante, 1996. Sin embargo, los últimos trabajos publicados sobre el particular se sintetizan en J. CLIMENT BARBER, “San Nicolás musical. Concatedral de Alicante”, en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 105-119.


Órgano. Iglesia de Santiago. Orihuela.


Órgano. Iglesia de Santa María. Alicante.



Órgano. Iglesia de Santa María. Elche.



Órgano. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Órgano. Catedral. Orihuela.



Púlpito. Iglesia de Santiago. Orihuela.



Vista del tornavoz del púlpito. Iglesia de Santiago. Orihuela.



Tondos del púlpito. Iglesia de Santiago. Orihuela.



Púlpitos. Iglesia de Nuesra Señora del Socorro. Aspe.



Antiguo púlpito desaparecido en 1936. Iglesia de las Santas Justa y Rufina. Orihuela.

La importancia concedida a los púlpitos por la reforma del culto de la Contrarreforma, en tanto que exigía una mayor presencia de los fieles en el mismo, exigió que se levantaran estas piezas en la nave de las iglesias según dejan escrito Borromeo[759] y Aliaga[760] porque el sacerdote debía estar más cerca de la feligresía con el fin de que ella participara más activamente en los cultos. Así pues, en varias iglesias de la diócesis se dispusieron estos

[759] "En cada iglesia parroquial donde no pueda colocarse un ambón, de donde pueda pronunciarse el Evangelio y tenerse el sacro sermón, eríjase un púlpito absolutamente con tablas taraceadas y éstas más firmes, con obras y forma decente, por el mismo lado del Evangelio, de donde pueda tenerse la lección del Evangelio y del sacro sermón" no debiendo quedar lejos del altar mayor "colocados aptamente en el centro de la iglesia, en un lugar conspicuo, de donde el predicador o lector pueda ser oído y mirado por todos, en la medida que esto puede hacerse con decoro de acuerdo con la disposición de la iglesia: a fin de que puedan ser de uso más cómodo, como se decretó, para el sacerdote que predica dentro de las solemnidades de las misas" (E. I. ESTRADA DE GERLERO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar*…, ob. cit., p. 61).

[760] Aliaga, por su parte, aconseja que, en caso de haber un solo púlpito, "póngase al lado del Evangelio…donde parezca bien y más cómodamente pueda ser oído el predicador del celebrante y de todo el pueblo" (F. PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos*…, ob. cit., pp. 90-91).

elementos, a veces como ambones muy desarrollados e historiados con relieves en sus partes visibles y cubiertos por tornavoces para una mejor audición de la palabra, tal cual fue el caso de la iglesia de Santa María (Elche) en donde se levantaron, en el arco toral que abre el presbiterio, dos púlpitos en el siglo XVIII con tornavoces[761], de idéntica forma que los dispuestos en la también ilicitana iglesia de El Salvador[762] o en los templos de Monóvar y Biar. Hubo otras ocasiones en las que se dispuso un único púlpito en el último arco toral de la nave, antes del crucero, como el bellísimo púlpito de la iglesia de Santiago (Orihuela) de 1787 con tres grandes relieves con escenas de la vida del titular del templo, con tornavoz de 1791[763], o los púlpitos de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Aspe)

[761] Los dos bellos púlpitos fueron desmontados en la posguerra a pesar de que uno de ellos, el de la derecha, no se había quemado con los incendios de febrero de 1936. El arquitecto conservador, Antonio Serrano Peral, decidió su eliminación para levantar, posteriormente, dos nuevos que imitaran en parte los anteriores, conocidos a través de fuentes gráficas, consistentes en una base poligonal en la cual se insertaban placas de cerámica con relieves y un tornavoz con una plataforma y cúpula en cuyo interior se disponía una representación del Espíritu Santo.

[762] Estos púlpitos ya los cita Montesinos en 1795 (Cfr. A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita*…, ob. cit., p. 57).

[763] Aunque había un púlpito levantado en 1735 por Antonio Perales, según refrenda el padre Nieto, en 1787 se toma la decisión de ejecutar otro a imitación del existente en la iglesia valenciana de San Andrés "con un bajo relieve en cada una de sus caras que manifiesten tres pasajes, los más importantes de la vida del Apóstol Santiago, los que podrán hacerse de madera imitando el mármol en lo interior y dorados el marco y colgantes de los lados con la prevención de que la estatua sobre la que descansa el púlpito original no sea en este púlpito de Santiago, ya por estar muy inmediato al pavimento de la iglesia y por lo mismo expuesta a muchas contingencias ya por la mayor uniformidad de los pedestales. Para que quede firme y seguro se formará su piso de dos piedras grandes de jaspe negro que descansando sobre el neto e introduciéndose en el centro de la columna antigua queden con la fortaleza necesaria para sostener todo el púlpito…en atención a que en esta obra se desea el mayor primor y delicadeza" (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos. La catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, t. I. Murcia, 1984, pp. 455-456). Este suntuoso tornavoz es de base cuadrada con repertorios decorativos neoclásicos, una obra tardía, en cuyo frente se ubica un tondo con el relieve de la degollación de Santiago mientras que en los laterales se disponen los de Santiago Matamoros y la aparición de la Virgen al apóstol en lo alto de una columna de jaspe, origen de la basílica de peregrinación del Pilar de Zaragoza (L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. II, vol. V. Barcelona, 2001, pp. 169-183). Los tondos se envuelven en hojas de laurel, motivo que se repite en los extremos de las facetas, coronados por lazadas. El púlpito presenta un respaldo de mármol rojo y negro con idéntico repertorio decorativo clasicista, lo que se reitera en el tornavoz, con la paloma del Espíritu Santo en la parte interna y pequeños jarrones de bronce en los ángulos de la cornisa, de la cual salen aristas para formar una cúpula. No se conoce con seguridad el autor de dichos relieves (la estructura del púlpito fue diseño de Bernardino Rippa, igual que el tabernáculo de mármol del presbiterio) si bien podrían haber salido de la mano del valenciano José Puchol Rubio, pues por tales momentos está documentada su intervención en el templo en la realización del grupo del apostolado, los Evangelistas y la imagen de Santiago que adornan el presbiterio, por lo que pudo aprovecharse que Puchol

en los que aparecen relieves de las Letanías Lauretanas de estirpe neoclásica, o sea, posteriores a la fábrica barroca, con tornavoces rematados por las Tablas de la Ley que enmarcan al Espíritu Santo[764], en la línea de los presentados en las iglesias de Santa Justa (Orihuela)[765], San Lorenzo (Busot), Santos Juanes (Catral), Santa María (Cocentaina) o El Salvador (Muchamiel), apareciendo en ocasiones uno o dos púlpitos, no siempre cubiertos por tornavoces, indistintamente en el lado del Evangelio o en el de la Epístola.

Las sacristías conocieron un particular desarrollo tras el Concilio de Trento a pesar de dejar de ser el lugar en el que se custodiaba la Eucaristía anteriormente, por lo que gozaba de gran consideración por su especial significación[766]. Estas estancias se construyeron con arreglo a su mismo carácter litúrgico, con grandes portadas en sus accesos y adornada con un buen repertorio de imágenes y cuadros tanto de los eclesiásticos más destacados del templo al cual se anexaba este espacio como de algunos

---

estaba en Orihuela para que tallara esos medallones (R. NAVARRO MALLEBRERA, "Esculturas de José Puchol Rubio en Orihuela y Monforte", *Archivo español de arte*, nº 193. Madrid, 1976, pp. 85-91 y, más recientemente, I. VIDAL BERNABÉ, "José Puchol Rubio y el apostolado de la parroquia de Santiago de Orihuela", en VV. AA., *Los clasicismos en el arte español: actas del X Congreso del CEHA*. Madrid, 1994, pp. 297-304). Asimismo, cabe señalar las concomitancias de tales relieves con los del presbiterio de la iglesia de Monforte del Cid, obra de Puchol (Cfr. J. Á. MACIÁ PÉREZ, "Los medallones de José Puchol: la Anunciación y la Visitación en la Iglesia Nuestra Señora de las Nieves", *Revista de Fiestas*. Monforte del Cid, 2012, p. 73).

[764] M. D. CREMADES MIRA y M. DÍEZ DÍEZ, *Templo, símbolo e imagen*. Aspe, 2004, pp. 76-78.

[765] En 1740 se acuerda hacer un tornavoz para el púlpito de piedra, siendo iniciado por Alonso Rufete y rematado por el tallista Ignacio Esteban (el mismo que hiciera los ángeles que sostenían el órgano de la iglesia ilicitana de Santa María), si bien se decide hacer un nuevo diseño para el púlpito ya que el existente era "obra llana y sin curiosidad" (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I. Murcia, 1984, pp. 288-289).

[766] Ello fue observado con mucho acierto en el trabajo de F. del BAÑO MARTÍNEZ, *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco*, tesis doctoral. Murcia, 2008 p. 59 y ss. Al respecto puede verse de la misma autora el estudio *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y Análisis*. Murcia, 2009. Desde el mismo prólogo del profesor Ramallo a dicho libro ya resulta muy claro el planteamiento de las ideas al expresar que a partir de Trento "su razón de ser, su envergadura y cuidado diseño tenía que ver con la importancia del ajuar litúrgico" (p. 17).

santos o pasajes bíblicos[767]. A este exorno debían sumarse las cajoneras y otros armarios que se disponían, al menos, en dos de los flancos de las sacristías destinados a guardar los vasos sagrados y las ropas litúrgicas, si bien en otros tiempos custodiaron las reliquias, al compás de lo dicho por Borromeo y Aliaga con respecto a la realización de tales muebles[768].



Sacristía. Iglesia de Santa María. Elche.

[767] La significación de la sacristía fue puesta de manifiesto en R. FERNÁNDEZ GRACIA, "La sacristía de la catedral de Pamplona: uso y función, los ornamentos", *Príncipe de Viana*, nº 217. Pamplona, 1999, pp. 349-382.

[768] "Además confecciónense con tablas de nogal un armario amplio en el cual se conserven los sacros indumentos. Podría erigirse de dos codos y cinco pulgadas de alto desde el pavimento de la sacristía. Tenga cajitas movibles y éstas separadas y muy amplias, en las cuales también de acuerdo con la variedad de los colores se conserven los sacros indumentos tendidos y distribuidos y con orden. Además, cerca de él haya igualmente pequeños armarios o debajo de él cajones por un lado de aquellas cajitas, colocadas por separado, donde se guarden sencilla y cómodamente los sacros cálices, las patenas, los corporales, los purificadores, las velas y otros utensilios de este género" (E. I. ESTRADA DE GERLERO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar*…, ob. cit., p. 80). Por su parte, Aliaga expone que "cuando se fabrica la sacristía, dispóngase puestos convenientes en el número que pareciere, para formar en ellos armarios de los tamaños y formas que se juzgare convenir, siendo tan necesarios como son para las reliquias y la plata, y tener los bordones, barras y otras cosas… Estos armarios han de estar dispuestos con estantes y repartimientos" (F. PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos*…, ob. cit., p. 81-83).



Sacristía. Iglesia de las Santas Justa y Rufina. Orihuela.

Grandes cajoneras se hicieron en los templos de la diócesis de Orihuela, como la de Santa María (Elche), del siglo XVIII aunque incorporando otros muebles auxiliares de estirpe renacentista[769], o la de la iglesia de Santiago (Orihuela), de la misma centuria[770], o la que diseñara Jaime Bort para Santas Justa y Rufina, encargada al carpintero local Nicolás Porcel en 1770[771], en la cual se custodia el magnífico tabernáculo diseñado por Pierre Puget y tallado por Antonio Dupar[772]. Lo mismo sucederá en la

[769] Esta sacristía y los ornamentos que custodia ha sido estudiada en A. CAÑESTRO DONOSO, "Aportaciones documentales al patrimonio textil de la Basílica de Santa María de Elche", *Imafronte* nº 19-20. Murcia, 2010-2011, pp. 33-44 y del mismo autor "*Con la decencia debida*…Consideraciones sobre el patrimonio textil religioso en Elche (Alicante). (I).", *Datatèxtil*, nº 24. Terrassa, 2011, pp. 59 y ss.

[770] A esta sacristía de Santiago, una auténtica joya dentro de la iglesia, se accede por una portada diseñada por Quijano. Es un espacio centralizado cubierto por cúpula de casetones y otros motivos clásicos, para la cual el carpintero local Alonso Tineo hizo una cajonera, si bien la actual es mucho más tardía, previsiblemente del siglo XVIII, sin que se conozcan testigos escritos sobre la misma (Cfr. A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., p. 409). Contiene esta sacristía un Cristo crucificado, obra de José Esteve Bonet, y la Urna para el Monumento de Jueves Santo, tallada por Ignacio Castell.

[771] El proceso histórico de esta sacristía, con abundantes noticias documentales, incluyendo la cajonera, fue abordado en A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, pp. 269 y ss.

[772] Un estudio de este tabernáculo es ofrecido en VV. AA., *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia, 2003, pp. 412-415.

catedral oriolana para la cual el escultor José Ganga, de reputado prestigio en la zona y en la vecina Murcia, talla en 1732 una cajonada que sería embellecida por los tiradores y los mascarones de plata que labraran el valenciano Andrés Icart[773] y el oriolano Bernardo Gil, este último maestro platero de la Seo entre 1706 y 1737[774]. La sacristía, como se ha indicado, también fue el recinto escogido para la custodia de los relicarios, por lo que no extraña que para la misma sacristía catedralicia fuera concebido un armario en el que guardar todos los relicarios, dispuesto en su cabecera a manera de bello estuche en el que se contuvieran todos los restos de los santos encerrados en magníficas urnas, por lo que no sólo se enriquecía el objeto sino que ese cuidado se lleva también a su conservación[775].

La platería y los ornamentos textiles también supusieron una importante contribución al realce del culto y las ceremonias especialmente en la zona de la cabecera de los templos aunque con los nuevos tiempos se generalizó la plata y otros ricos materiales en cualquier objeto litúrgico[776], por lo que puede decirse que la Contrarreforma propició una gran cantidad de platería y textiles en ese ámbito con una doble función, por un lado

[773] Nada se conoce acerca de este platero Icart más que la noticia que aportó A. Nieto con fecha 5 de mayo de 1734, cuando recibe 89 libras, 13 sueldos y 8 dineros por el dorado de aldabones, mascarones, planchones, "evillones" y otros trabajos (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, p. 105), pues su nombre no es incluido en los últimos repertorios de plateros valencianos de F. Cots ni en el documentado volumen de J. M. PENALVA MARTÍNEZ y M. SIERRAS ALONSO, *Plateros en la Orihuela del siglo XVIII*. Alicante, 2004.

[774] Las noticias documentales sobre la construcción del mueble pueden verse en A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., t. I, pp. 104-105. La biografía de Bernardo Gil, incluyendo el importante episodio de su labor como maestro platero catedralicio la aportan J. M. PENALVA MARTÍNEZ y M. SIERRAS ALONSO, *Plateros en la Orihuela*…, ob. cit., pp. 78 y ss.

[775] La función de la sacristía debía ser la de "adecuar y mejorar la conservación" de los ornamentos y ajuares de los templos, y sus cajonerías señalan "un interés hacia el ornamento litúrgico y su cuidada conservación" (M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*…, ob. cit., pp. 38 y 45).

[776] Se hace necesaria en este punto la consulta del estudio de J. M. CRUZ VALDOVINOS, "La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción", en VV. AA., *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 149 y ss. En la Edad Moderna se llegaron a contabilizar más de un centenar de piezas de distintas tipologías en los grandes templos y catedrales, que obedecían a un cometido determinado en función de adornar el culto, las procesiones o las imágenes. Este último aspecto ha sido de relevancia para R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "El fulgor de la plata", en VV. AA., *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, p. 25.

enfatizar el epicentro del culto tras el nuevo carácter adquirido con la revitalización del mismo que proponía el Concilio de Trento con el correspondiente adorno y, por otro, obedecer a la función para la que fueron ideadas cada una de las piezas[777]. Realmente, suponen tanto unos complementos del culto como un interesante conjunto de obras de arte con los que dotar convenientemente a los nuevos templos pero también como remozamiento de los ajuares de tiempos medievales o renacentistas en templos de tales momentos, añadiéndose en ocasiones el pie o cualquier otro elemento a una custodia o a una cruz ya existente, por lo que constituyen un magnífico aporte a la adopción de los nuevos gustos, las nuevas necesidades y la nueva imagen impulsada por Trento y la reforma del culto y la liturgia que conllevó, pues quedaban ya lejos de la acumulación de tiempos anteriores como signo de opulencia y prestigio[778] para adoptar ahora otros caracteres, más en función de lo sagrado y lo utilitario ya que tales piezas no dejaban de ser funcionales[779]. Por tanto, ahora con la platería y los textiles extendidos a la totalidad del templo, las ceremonias quedaban revestidas de una gran magnificencia y aparatosidad, montándose, como ha señalado Rivas Carmona, en las ceremonias más solemnes y en las fiestas principales increíbles despliegues de platería en torno al altar mayor y su sagrario en tanto que epicentro del culto[780].

---

[777] Tales funciones han sido puestas de relevancia en J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma…", ob. cit., pp. 515 y ss. Lo mismo ocurre con lo textil pues la Contrarreforma fue "un momento de renovación para la indumentaria litúrgica gracias al impulso dado al decoro y la magnificencia del rito católico en el Concilio de Trento, que llamaba a la sustitución de los ornamentos antiguos" (F. de SOUSA CONGOSTO, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, 2007, p. 431).

[778] Aunque la Iglesia tampoco fue ajena a esta ostentación por el lujo "que derrochó en la celebración de las más importantes ceremonias litúrgicas" (R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "El fulgor de la plata", ob. cit., p. 22).

[779] La verdadera importancia de las platerías radicaba "en su función, específicamente en su sagrada función litúrgica" pues su razón de ser era "servir de espléndido ajuar de cultos y ceremonias", si bien "el papel fundamental de la platería es dar imagen a unas concepciones religiosas y otorgar sublime apariencia al misterio sagrado" (J. RIVAS CARMONA, "*Splendor Dei*. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco", en VV. AA., *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, p. 89). A este respecto cabe señalar también el estudio de F. FRANCHINI GUELFI, "*Theatrum sacrum*: materiali e funzioni dell'apparato liturgico", en E. AVEGNO (coor.), *Apparato liturgico e arredo eclesiástico nella Riviera Spezzina*. Génova, 1986, pp. 9 y ss.

[780] "El culto y el ceremonial que ahora se imponen en sus capillas mayores exigieron un particular abastecimiento de obras de plata, llegando incluso a transformarse en

La catedral y la colegiata, en virtud de su especial rango eclesiástico como cabezas de la diócesis, acumularán buenos tesoros de platería y colecciones de textiles de obradores locales aunque también se recurrió a obradores foráneos y plateros reputados, de la misma forma que lo hicieron las grandes parroquias y también las más chicas, así como las iglesias de las Órdenes Religiosas y las instituciones eclesiásticas como el Seminario, destino de mucha platería de varia procedencia, pudiendo ser donación de algún eclesiástico destacado, de particulares o, sencillamente, labrada por el propio maestro platero parroquial[781], quien tenía a su cargo tanto la limpieza y el cuidado del tesoro como la renovación del mismo a través de la factura de alguna pieza determinada o su encargo a algún platero. Los pastores no persiguen ya la vanagloria ni el lucimiento personal con sus encargos y sus disposiciones, sino más bien se erigen en catalizadores de las ideas renovadas, lejos ya de sus egolatrías medievales. Así pues, debe ser tenida en cuenta y primada la religiosidad de las dignidades episcopales[782], lo que motivó en cierta medida el patrocinio de determinadas obras artísticas "para magnificar el culto y exaltar sus devociones"[783], en primer lugar destinadas al embellecimiento de la capilla mayor pero también concebidas para el adorno de cualquier ámbito del templo[784].

---

espectaculares escaparates de platería" (J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma…", ob. cit., p. 519).

[781] La figura del maestro platero, un oficio civil dependiente de una institución religiosa, de tanta relevancia y significación, ha sido estudiada por M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El maestro platero de la catedral de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 427 y ss.

[782] Ello fue puesto de manifiesto en M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*…, ob. cit., p. 47. Puede verse del mismo autor el texto "Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la catedral de Murcia", *Estudios de Platería San Eloy 2001*. Murcia, 2001, p. 200.

[783] J. RIVAS CARMONA, "El impacto de la Contrarreforma…", ob. cit., p. 535.

[784] "El recurso tridentino a una religión sensorial va a propiciar unas formas de culto y una escenografía ornamental de aparato con el objeto de crear efectos que produjesen un hondo impacto en los fieles. En este contexto, las piezas de plata no sólo van a contribuir, con su amplia variedad de tipos, a los requerimientos litúrgicos del catolicismo contrarreformista, dirigidos a exaltar el culto eucarístico y la veneración de las reliquias, sino que además van a colaborar muy eficazmente, en conjunción con otras artes, en el adorno suntuario de los templos y, muy en particular, en el adorno del espacio de más significación simbólica y ritual como es la capilla mayor, así como en la magnificencia de otras ceremonias solemnes" (R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La platería en las catedrales. Del tesoro



Cruz de los beneficiados. Catedral de Orihuela.

medieval a la acumulación contrarreformista", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2005*. Murcia, 2005, p. 494).

Ciertas piezas de adorno del ritual se han conservado si bien deben tenerse asimismo en cuenta los tesoros perdidos pero conocidos a través de las fuentes documentales y los inventarios, por lo que su estudio resulta fundamental para poder calibrar el panorama que supusieron las artes suntuarias en los templos de la diócesis de Orihuela al amparo de la Contrarreforma y la renovación de los mismos que ella propició, con creaciones verdaderamente espléndidas, muestra del interés de particulares y eclesiásticos en dotar convenientemente a sus templos para que lucieran como debieran y se adaptaran adecuadamente al nuevo culto reformado[785]. Así pues, la documentación, muchas veces rica en detalles, refrenda las vastas colecciones que hubo en otros tiempos en los templos oriolanos, conjuntos especiales que ayudaron a significar muy elocuentemente la imagen que debía darse de la nueva Iglesia de la Contrarreforma, que en esta diócesis adquirió un carácter verdaderamente ejemplar. En fechas tempranas ya se advierte ese interés por lo suntuario para que acompañara a las ceremonias que se celebraban en los templos y fuera de ellos, contabilizándose en ocasiones un buen número de piezas de platería y otro tanto de textiles, conservados en las cajoneras de las sacristías cuando no estaban expuestos cumpliendo sus correspondientes funciones y de adorno de los rituales. Como es lógico y notorio, la catedral fue el destino de muchas de las mejores manifestaciones suntuarias de la zona y de otros reputados centros y desde la misma erección de la diócesis en 1564 se observa la incorporación de piezas nuevas al tesoro catedralicio, especialmente por parte de orfebres y maestros sederos valencianos y murcianos, dado el reconocimiento que de ellos se tenía. Se recurrió al valenciano Albert Martínez para que labrara varias piezas del ajuar para el ornato del altar, como los candeleros que hace en 1569, a los que acompañaría los de Miguel de Vera, uno de los plateros de más prestigio en el último tercio del siglo XVI, cuyo yerno, Hércules Gargano, ejecutaría la

[785] Esta importancia de las fuentes documentales ha sido puesta de relevancia, entre otros estudios, en M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la catedral de Murcia a través del inventario del tesoro de 1807”, en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 445-465.

esbelta cruz procesional, llamada *de los beneficiados*, en 1607, con todo un despliegue iconográfico dispuesto en cartelas alusivo a los santos locales y a los titulares de la catedral, es decir, Santa María y el Salvador. Muchas otras piezas se añadirían al tesoro en los siglos XVII y muy especialmente en el XVIII, el Siglo de Oro de la platería y el textil en la región valenciana, por lo que la catedral vivió un periodo de renovación de sus ajuares y de esplendor artístico sin parangón con la presencia de los sederos y los plateros valencianos de mayor reputación del momento. Los inventarios de otros grandes templos, como la colegiata de San Nicolás[786] o la iglesia de Santa María de Elche[787], refrendan asimismo la gran cantidad de bienes suntuarios de los que dispusieron en la Edad Moderna en tanto que constituyeron además un magnífico recurso para demostrar la supremacía y el alto nivel adquisitivo de dichos templos pues, aunque tuvieran como espejo y modelo la catedral, intentaron rivalizar con ella y la platería y los textiles vinieron muy bien para enfatizar ese nuevo estatus que adquiría la zona de la cabecera tras los decretos tridentinos. Pero no sólo los grandes templos presentarán nutridas y variadas colecciones sino que hasta las parroquias secundarias o de importancia más discreta también contendrán, con ajuares más básicos evidentemente, buenas piezas de adorno del culto que mostrarían el esplendor que se vivía por aquellos tiempos, como la de El Salvador de Elche, cuyos inventarios señalan un buen número de piezas de orfebrería y textiles dispuestos en cualquier ámbito del templo, ya sea la cabecera con grandes colgaduras y cortinajes, los bien exornados altares de las capillas, las cortinas para las pilastras de la nave con reposteros en los balcones o la propia sacristía, lo que da idea del boato que se crea en torno a

[786] Los inventarios contenidos en las distintas Visitas Pastorales del siglo XVIII fueron reproducidos en A. CAÑESTRO DONOSO, "Consideraciones sobre la platería barroca…", ob. cit., pp. 220-222.

[787] El aparato textil de la iglesia de Santa María de Elche ha sido estudiado desde el punto de vista documental en los siguientes trabajos: A. CAÑESTRO DONOSO, "Aportaciones documentales al patrimonio textil de la Basílica de Santa María de Elche", *Imafronte* nº 19-20. Murcia, 2010-2011, pp. 33-44; A. CAÑESTRO DONOSO, "*Con la decencia debida*…Consideraciones sobre el patrimonio textil religioso en Elche (Alicante). (I).", *Datatèxtil*, nº 24. Terrassa, 2011, pp. 59-75 y del mismo autor "*Con la decencia debida*…Consideraciones sobre el patrimonio textil religioso en Elche (Alicante). (II).", *Datatèxtil*, nº 26. Terrassa, 2012, pp. 63-77.

los ritos y a las ceremonias, especialmente en el siglo XVIII[788]. Por citar un ejemplo que puede ponerse como representativo, en la iglesia de Santa María (Elche) desde bien temprano se constata en la documentación el rico y variado patrimonio textil, cuyos inventarios explicitan que la totalidad del interior estaba exornado con colgaduras y doseles para alguna imagen y en las Visitas se exhorta a los presbíteros a tenerlo todo ello "con la decencia debida"[789].



Vista actual del presbiterio. Iglesia de Santa María. Elche.

788 Por ello resulta tan trascendente consultar los inventarios del primer tercio del siglo XIX, pues ellos incluyen todo el aparato suntuario existente en los templos en la centuria anterior antes de las Desamortizaciones y los conflictos bélicos del siglo XX. El inventario de 1825 de la iglesia de El Salvador ha sido transcrito en A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita*…, ob. cit., pp. 226 y ss.

789 En este punto, estas palabras resultan más que oportunas al recoger uno de los mandatos que el obispo Flores Osorio hace en la Visita Pastoral de 1732: "mandó su Iltma. que así la fábrica como los que se dicen dueños de altares y capillas, pongan segundos manteles y lo demás necesario para el santo sacrificio a satisfacción de los curas de esta su Iglesia, a quienes encarga no permitan el uso de ellas ni de sus vasos a los que pretenden tener derecho, hasta que los adornen como va mandado y exhiban instrumento o justificación de su derecho y que en adelante ejecuten lo mismo siempre que las capillas y altares no estuvieren decentes, y en caso de omisión pasados dos meses de cómo sean requeridos les priva su Iltma. del que hubieren y aplica a la fábrica por este auto el que se haga notorio para que les pare perjuicio" (AHBSME, *Libro de Visita Pastoral 1723-1751*, sig. 10, s. f.).

Lógicamente mucho de ese protagonismo lo acaparó el altar mayor por su nueva situación litúrgica y él se decora generalmente con frontales textiles o con marcos de plata que cobijan una tela brocada[790]. Sin embargo, en el primer templo diocesano se dispone, aunque tardío, un espléndido frontal de plata, obra del murciano Antonio Grao y Picard de 1761-63[791] que ejemplifica los últimos ecos contrarreformistas, adornado de candeleros o hachones, como los que hiciera Quinzá[792] para la colegiata de San Nicolás (Alicante) o los de Martínez Pacheco[793] y Estanislao Martínez[794] para la misma catedral oriolana, suponiendo estos últimos un modelo de transición hacia las formas clasicistas. Este resalte del ara constituyó un magnífico recurso para poner de manifiesto el valor de la Misa según las disposiciones de Trento.



Candelero. Colegiata de San Nicolás. Alicante.

[790] Incluso a veces se aprovechan estos textiles para demostrar el alto nivel adquisitivo de un determinado templo para rivalizar con otros vecinos, según deja reflejado A. P. VILLANUEVA, *Los ornamentos sagrados en España*. Barcelona, 1935, p. 238.

[791] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la catedral de Orihuela", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 589-601.

[792] Estos candeleros del valenciano Bernardo Quinzá fueron labrados en 1772 para dicha colegiata. Fueron objeto de estudio en A. CAÑESTRO DONOSO, "Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2009*. Murcia, 2009, pp. 208-209.

[793] G. FRANCÉS LÓPEZ, *La orfebrería del siglo XVIII de la catedral de Orihuela*. Alicante, 1983, pp. 38-39.

[794] G. FRANCÉS LÓPEZ, *La orfebrería del siglo XVIII*…, ob. cit., p. 48. Esta autora siguiere que esta platería del valenciano Martínez tiene influjo francés, con un profuso decorativismo. Estos mismos candeleros fueron analizados en VV. AA., *El Barroco en tierras alicantinas*. Alicante, 1992, pp. 118-119. Y, más recientemente, su ficha en VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 480-481, en donde se ofrece ya su cronología exacta: 1773.



Montaje de platería para el altar. Catedral. Orihuela.

El aparato que se desplegaba en torno al altar era el propio en los grandes días de fiesta y también era requerido por las magnas exposiciones eucarísticas, aunque de diario no se descuidaba el aderezo del mismo. Ello, obviamente, exigió la oportuna custodia u ostensorio que sirviera como expositor o bien para la procesión del Corpus Christi, por lo que las parroquias de la diócesis comienzan a adquirir, una vez conocido el nuevo estatus episcopal, estas obras de platería que ciertamente constituirán su pieza más querida y valorada al ser el receptáculo de la divinidad, como es el caso de la que tempranamente labrara Miguel de Vera en 1585 para la iglesia de San Martín (Callosa de Segura)[795] al compás de la conclusión de la fábrica del templo, o bien la que se hizo en el último tercio del XVI siguiendo el modelo de arqueta para la reserva y ostensorio en Santa María

[795] Esta custodia ha sido estudiada con detalle por A. CAÑESTRO DONOSO, "Miguel de Vera y el arte de la platería en la segunda mitad del siglo XVI", *Fiestas de San Roque y de Moros y Cristianos*, nº 69. Callosa de Segura, 2011, s. p., recogiendo en ese trabajo toda la bibliografía sobre la pieza, por lo que resulta la última de las aportaciones realizadas sobre el particular.

(Elche), de profuso decorativismo aunque modificada en el siglo siguiente[796], o las que se realizaron para otros templos del obispado, caso de Muchamiel, Catral o Villena. Sin duda, la más grandiosa y espectacular pieza de cuantas se hicieron en época contrarreformista fue la custodia catedralicia con andas, obra de 1717 del platero toledano Juan Antonio Domínguez, para la cual se hicieron varios diseños[797], que resultaba oportuna para mostrar la exaltación eucarística que se dio por tales tiempos. Además de todo ello, se completaba el exorno de platería del altar con el juego de tres sacras, dispuestas sobre el mismo para que el celebrante no obviara ninguna palabra del momento de la Consagración y en otros ritos de la misa, como las que hiciera el valenciano Velasco para la colegiata de San Nicolás en el primer tercio del siglo XVIII, así como un atril en el que eran colocados los libros rituales y las lámparas que colgaban a lo largo y ancho del presbiterio, manifestando particularmente la presencia perpetua del Santísimo e iluminando la zona más especial del templo. La capilla mayor fue, asimismo, el recinto escogido para la exposición de relicarios, tal como sucedía en la colegiata de San Nicolás, en cuyas capillas de la cabecera se disponían diversos relicarios en plena sintonía con los ideales contrarreformista del culto a los santos, pues no será hasta el siglo XVIII cuando se construya un armario destinado a albergar las reliquias con sus relicarios en la sacristía.

[796] Esta arqueta-ostensorio, modificada posteriormente, mantiene la tipología renacentista y los elementos decorativos propios de dicho estilo. Según Pérez Sánchez, posiblemente fuera ejecutada hacia 1566, momento en que fue terminada la segunda de las fábricas de la iglesia de Santa María, sin que se conozca, ante la carencia documental, el nombre de su artífice (VV. AA., *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia, 2003, pp. 288-289)

[797] Todo ello fue analizado con profusión en VV. AA., *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia, 2003, pp. 442 y ss. Asimismo, se aconseja ver los estudios de G. FRANCÉS LÓPEZ, *La orfebrería del siglo XVIII de la catedral de Orihuela*. Alicante, 1983, pp. 26 y ss. y VV. AA., *El Barroco en tierras alicantinas*. Alicante, 1992, pp. 102-105. Una biografía de este platero es aportada en J. M. PENALVA MARTÍNEZ y M. SIERRAS ALONSO, *Plateros en la Orihuela del siglo XVIII*. Alicante, 2004, pp. 61 y ss.



Custodia-arqueta. Iglesia de Santa María. Elche.



Custodia. Catedral. Orihuela.

La celebración de la Misa exigió el oportuno juego de cáliz con patena, así como copones y otros objetos, caso de los portapaces, jarros, vinajeras y platos de distintos usos, que vendrían a completar el cuantioso ajuar de platería en base a su diversa función dentro de las ceremonias y rituales. Muchos son los cálices y copones que se tuvieron en los templos, piezas prácticas donde las haya, si bien se ha conservado únicamente una discreta muestra de ellos por idénticas razones a la pérdida de la otra platería, teniendo buena parte de responsabilidad en ese aspecto las sucesivas renovaciones de los ajuares vividas en los siglos XIX y, sobre todo, en la posguerra y las interpretaciones del Concilio Vaticano II, desechándose de los tesoros las mejores piezas de orfebrería labradas en tiempos barrocos. Con todo, a y pesar de tan desolador panorama, lo conservado indica la opulencia y la riqueza de los templos, además de los

exquisitos gustos de las fábricas o sus donantes, como ejemplifica el bello cáliz de impronta italiana lleno de grutescos y trabajos de *roll werk* del último cuarto del siglo XVI de la iglesia de la Asunción (Jijona), el donado para el mismo templo por parte del obispo de Mallorca don Juan Vich Martínez de Lara en 1601 con motivo de su especial relación con él a través de un beneficio[798], el denominado *Cáliz de la Pasión* de la catedral de Orihuela, atribuido a Miguel de Vera y de importante influencia conquense, como toda la platería oriolana del último cuarto del siglo XVI[799]. Pero no todo estuvo en la adquisición de obras de platería sino que las fábricas prestaron asimismo especial atención a su limpieza y su cuidado, siendo constantes las noticias documentales del blanqueo de cálices, copones y otras piezas que adornaban las ceremonias y que los celebrantes empleaban a diario, por lo que se exigió que los propios maestros plateros fueran quienes se encargaran de tales menesteres bien limpiando ellos mismos la platería que no presentaba el decoro suficiente o bien requiriendo que algún platero hiciera lo propio, constatándose todo ello en los mandatos y ordenaciones de las Visitas Pastorales, siempre en pos de mantener la decencia de todos los ornamentos que servían al culto divino.

A esta platería deben sumarse las piezas textiles destinadas a cubrir el cáliz, guardar los corporales, adornar los atriles, que constituyeron un sin fin de telas, sobre todo manteles y sobremanteles, cuyo único cometido era mantener el decoro y la decencia en las celebraciones. Y a ello se añaden las piezas de pontificales que usaban los sacerdotes, presbíteros y diáconos, si bien un buen número de esas piezas textiles no han llegado a nuestros días porque fueron sustituyéndose por otras o se perdieron por las más dispares circunstancias, por lo que no puede ofrecerse el panorama de lo textil en siglos anteriores al XVIII.

[798] VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 300-303.
[799] VV. AA., *La faz de la eternidad*, ob. cit., pp. 274-275.



Custodia con andas. Catedral. Orihuela.





Custodia. Iglesia de la Transfiguración. Muchamiel.

Custodia. Iglesia de los Santos Juanes. Catral.

La plata estaba asimismo presente en aquellas solemnidades llevadas a cabo fuera de los templos, esto es, las procesiones, las cuales contaban con una cruz flanqueada por dos ciriales y el juego de incensario y naveta. La cruz procesional, en tanto que imagen del templo al que acompañaba, debía suponer una pieza con un carácter especial, muchas veces presentando en grandes relieves o en esculturas de bulto redondo a los titulares o algunos santos particularmente venerados en la localidad, como ya la comentada Cruz *de los Beneficiados* o la que el mismo Hércules Gargano labrara para la parroquia de El Salvador de Elche en el año 1600 repleta de iconografía alusiva tanto a la Transfiguración como a los Evangelistas, los Padres de la

Iglesia y otros santos[800]. La documentación también recoge una cruz, que debía ser de características similares aunque ha desaparecido, para la colegiata de San Nicolás (Alicante)[801] o la cruz que el platero alicantino Juan Bautista Cadoni, artífice desconocido aunque por su apellido posiblemente sea de origen italiano, labrara en 1652 y aún conservada, en cuyo cuadrón central del anverso se dispone un Cristo crucificado de bulto, muy escultórico, mientras que en el reverso presenta una imagen de la Virgen de la Asunción, titular del templo[802]. Como ejemplar que ilustra el final de esa tipología contrarreformista puede ponerse la cruz de los valencianos José Rives de Pelegrí y Vicente Vilar para la parroquia de la

---

[800] El 21 de julio de 1600, ante notario, el genovés Hércules Gargano se compromete a venir a Elche a entregar el 6 de agosto del mismo año la cruz que había hecho para la parroquia de El Salvador. Un estudio detallado de la cruz puede verse en A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita*…, ob. cit., pp. 169-181. El carácter marcadamente representativo y su uso continuado determinaron que la renovación de las cruces se adaptase siempre a los criterios estéticos dominantes de cada época. De hecho, no fue extraño que las obras antiguas conocieran restauraciones posteriores en las que se les añadieron partes nuevas, realizadas en el estilo del momento, que en ocasiones contrastaron abiertamente con la obra original, como es el caso de esta cruz, a la que se incorporó en el siglo XVIII una macolla bulbosa en la que tuvieron acomodo los relieves de los Padres de la Iglesia que debían existir en la original.

[801] La cruz, que existía en 1606 según la Visita Pastoral de dicho año, debía contener relieves con representaciones "a la una part el Christ y en la altra una figura de San Nicolau ab son baculo", llevando en los brazos "figures de Nostra Señora y Sant Joan Evangelista", en el pie debía aparecer una Magdalena y en el brazo superior un pelícano, mientras que la en la macolla estarían San Pedro, San Miguel, San Juan Bautista y San Cristóbal. Desde luego, la tipología ya estaba más que ensayada y, aunque se desconoce su artífice, no sería descabellado pensar que detrás de ella estuviera Gargano dada su presencia en 1602 en la colegiata, para donde lleva a cabo los dos relicarios de San Nicolás y San Roque (A. CAÑESTRO DONOSO, "Consideraciones sobre la platería barroca…", ob. cit., p. 217).

[802] Esta cruz, completamente inédita, podría atribuirse al círculo del platero valenciano Agustín Roda aunque estilísticamente se veía posterior a 1640, año de la muerte de Roda, pues éste había ejecutado una cruz para Alcalá de Xivert con la que guarda concomitancias la ilicitana, si bien la macolla es completamente distinta. Una biografía de Roda es ofrecida por F. de P. COTS MORATÓ, "Noticias documentales sobre el platero Agustí Roda (*1585-✝1640/41", *Saitabi*, nº 47. Valencia, 1997, pp. 301-308, mientras que para la cruz de Alcalá de Xivert, puede verse VV. AA., *Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia, 1982, pp. 98-99. El hallazgo del contrato de la pieza, hecho el 18 de agosto de 1652, reveló la auténtica autoría de esta cruz, por el platero alicantino Cadoni, abonándosele 3160 reales de la siguiente forma: "mil quinientos de las hechuras de la cruz de plata que ha hecho para servicio de dicha iglesia, y los mil en oro que entró en dorar dicha cruz, y veinte por el alma de yerro que lleva dicha cruz, y los seiscientos cuarenta de cumplimiento por la más plata que pesó dicha cruz y cañones de la asta de aquella, además de las ciento sesenta onzas que se le dieron por la hechura de dicha cruz, que fue la que tenía la cruz que se deshizo para hacer esta" (AHBSME, *Libro de fábrica 1651-1652*, sig. 58/10, s. f.).

Asunción (Jijona), del segundo tercio del XVIII, decorada abundantemente con rocallas[803].



Sacras. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Cáliz. Iglesia de la Asunción. Jijona.

[803] "Esta cruz ejemplifica el final del proceso de esta tipología, desde las pautas seiscentistas hasta las plenamente barrocas con sus rocallas" (VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 464-465).



Portapaz. Iglesia de la Asunción. Sax.



Cruz procesional. Iglesia de El Salvador. Elche.



Cruz procesional. Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. Monforte del Cid.



Cruz procesional. Iglesia de Santa María. Elche.



Cruz procesional. Iglesia de la Asunción. Jijona.

***

La implantación de la Contrarreforma en tierras de la diócesis de Orihuela no sólo se llevó a cabo mediante la edificación de nuevos templos o la adecuación de los ya existentes sino que, cuando no se modificó arquitectónicamente, se prefirió adquirir muebles y obra suntuaria que sirvieran tanto para el adorno del culto renovado y las ceremonias contrarreformistas como para servir a la nueva imagen que debía ofrecer la Iglesia, plena de munificencia. Para ello vinieron muy bien los retablos, verdadero triunfo de la fe, las sillerías o los púlpitos, amén de las muy trabajadas cajas de órganos, pero este aspecto adquirió un particular desarrollo en las artes suntuarias, platería y textiles, extendidas a la totalidad de los espacios del templo para mostrar opulencia y riqueza pero, sobre todo, la imagen material de la Iglesia intangible que se emanaba de los decretos del Concilio de Trento. La diócesis oriolana no se quedó atrás y aún conserva un buen puñado de estos muebles y obras decorativas, tanto para el interior como para el exterior de los templos y las procesiones, teniendo el culmen de todo ello en la custodia del Corpus Christi, una pieza muy especial que será objeto de mucho cuidado por los templos. En fin, todo un despliegue de obra artística al servicio de la Iglesia y de los rituales que imponía.

CAPÍTULO III

LOS PROGRAMAS

Capítulo III

Los programas

III. 1) El papel de la devoción

El Concilio de Trento, en tanto que piedra angular de la Contrarreforma, ante los ataques de los protestantes, decidió cuidar al máximo aquellos aspectos que habían sido objeto de duda, como la religiosidad popular a veces entroncada con la superchería[804], llegando a establecer un control muy directo sobre todo ello y, especialmente, sobre la población, cuyos ritos interesaron mucho a Trento al disponer que, a partir de entonces, tuvieran una más que intensa vigilancia por parte de obispos y sacerdotes, cuyas figuras fueron asimismo motivo de reforma[805]. Así pues, lo que inicialmente sería una ratificación de las devociones y una supresión de todos aquellos elementos que ensombrecían la doctrina oficial[806], acabó representando una exaltación de lo católico en la vida de los pueblos a través de las más dispares manifestaciones bajo un estricto control

[804] "Más allá de si el Cristianismo era o no un nuevo barniz, lo cierto es que mientras el clero hablaba de pecado y de la esperanza del cielo, las gentes, al parecer, pensaban principalmente en sobrevivir, tratando de poner a salvo a sus familias y a su comunidad frente a los problemas e infortunios de la vida, en un universo encantado pero paralelo" (Cfr. M. D. W. JONES, *La Contrarreforma. Religión y sociedad en la Europa moderna*. Madrid, 2003, p. 120).

[805] En España, ello tuvo especial significación con la presencia de Felipe II y sus intenciones de controlar al clero de sus reinos, amparándose en la estructura jerárquica que las propias directrices tridentinas le permitían. Puede verse al respecto el interesante estudio de I. FERNÁNDEZ TERRICALBAS, *Felipe II y el clero secular. La aplicación del Concilio de Trento*. Madrid, 2000. Otros investigadores afirman que el clero "sabía que el esplendor de las manifestaciones cofrades, que la vitalidad de una cofradía, debidamente dirigida y controlada, se traducía en beneficios de diverso tipo para la parroquia, entre los que no ocupaban un lugar irrelevante los beneficios materiales" (I. ARIAS de SAAVEDRA ALIAS y L. M. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, "Las cofradías y su dimensión social en la España del antiguo régimen", *Cuadernos de Historia moderna*, nº 25. Madrid, 2000, p. 198).

[806] Ello se ha puesto de relevancia en el estudio de J. C. ARBOLEDA GOLDARACENA, "Contrarreforma y religiosidad popular en Andalucía: cofradías y devoción mariana", *Tiempos modernos*, nº 20, 2010, edición electrónica.

eclesiástico, es decir, la Iglesia propone y cristaliza un folclore propio[807], heredero de lo anterior, y la religión se deja impregnar de elementos populares muy propicios para expresar el doble mensaje que se quería mostrar: por un lado, la finalidad catequética propia de tal religiosidad popular y, por tanto, encarnar la misión evangelizadora que había expuesto Trento como necesaria, y, por otro lado, servir de mero pretexto propagandístico de una Iglesia nueva con una nueva imagen[808]. Ambas concepciones se conjuntaban en la piedad popular aunque a veces una de ellas ejercía superioridad con respecto a la otra, pues en ocasiones preponderó más el aspecto de publicidad exterior en tanto que limpieza de imagen de la Iglesia, en detrimento del factor pedagógico.

Uno de los movimientos de religiosidad laica que más atención acaparó a partir de la conclusión del Concilio tridentino fueron los que impulsaban las cofradías, en tanto que constituían un relevante papel en la piedad popular al ser unas importantes asociaciones de fieles consagradas a unos determinados fines benéfico-asistenciales además de cultuales en torno a una imagen. Desde luego, esa doble finalidad catequética y devocional resultaba muy oportuna para la expansión de los ideales contrarreformistas, sobre todo en ámbitos rurales, y se verá en ellas una ocasión muy propicia para implantar aquellos postulados que debían configurar la nueva imagen de la Iglesia, siempre bajo una supervisión de las jerarquías eclesiásticas para evitar precisamente vicios y pecados[809]. En efecto, la Iglesia concibió

---

[807] "Trento, en consecuencia, consagró una mentalidad eminentemente clerical como réplica al sacerdocio universal y a la negación de los votos, de la vida consagrada, por parte de los protestantes. Configuró, también, un estilo de vida perdurable que contrastaría con el luterano y el reformado. En esta confrontación, para confesar el valor meritorio de las obras, el Catolicismo acentuó aún más las penitencias, las peregrinaciones, la heroicidad de las virtudes, los milagros. La negación protestante del purgatorio y sufragios se compensó con el hambre de indulgencias, con misas innumerables por los difuntos; el barrido de mediaciones, con el culto a la Virgen, a los santos, a sus reliquias, con la consiguiente explosión práctica del Barroco" (T. EGIDO, *Las claves de la Reforma y la Contrarreforma (1517-1648)*. Barcelona, 1991, p. 97).

[808] Este panorama de "recuperación espiritual" ha sido estudiado con profundidad por S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1981, pp. 145 y ss.

[809] *Idem*: "se produjo una antítesis entre el afán de la Iglesia por controlar la religiosidad del pueblo, considerada como una interpretación de la doctrina fruto de la incultura de las masas; y la explosión de una serie de prácticas que, surgidas del pueblo, sirvieron para contrarrestar las tesis luteranas y proclamar la importancia de las obras de cara a la

que las cofradías debían representar un arma eficaz, en el sentido de respuesta rápida a los ataques de los protestantes, erigiéndose como un potente modelo de evangelización y lucha frente a la herejía[810]. Precisamente, el control se ejercía sobre ellas al introducir una determinada doctrina y en los distintos sínodos que se convocaron por espacio de un siglo en la diócesis de Orihuela (1569, 1600 y 1663) se incluyeron algunas disposiciones para su buen gobierno y funcionamiento.

III.1.a El culto a la Pasión y a la Semana Santa

Uno de los principales cometidos de tales cofradías será la celebración de los misterios de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, si bien hubo otras cofradías dedicadas a los santos patronos o a la Eucaristía cuyos objetivos serían distintos a estas pasionales[811]. Así pues, el Concilio de Trento incidió en los valores de la penitencia, el culto a las imágenes y

---

salvación". Asimismo, las ideas de Esteve resultan acertadas cuando expresa que "la exteriorización de la fe católica, apostólica y romana propugnada por la Reforma tridentina, frente a la interiorización propia de la Reforma protestante, significó el que se utilizase a cofradías y hermandades" (R. ESTEVE SECALL, "Orígenes del aprovechamiento turístico de la Semana Santa andaluza", *Filosofía, política y economía en el Laberinto*, nº 6. Málaga, 2001, p. 93). El propio Marqués de Tarifa en 1579 describe esto mismo así: "los intentos del poder eclesiástico por convertir a las cofradías en meros instrumentos de la Iglesia, dóciles a los dictados de la jerarquía, y por hacer que la Semana Santa fuera un largo acto de religiosidad pública, han sido a través de los siglos tan repetidos como infructuosos, y es que para los habitantes de la ciudad y de la mayoría de los pueblos, la Semana Santa es no sólo una fiesta explícitamente religiosa sino eminentemente popular" (I. MORENO NAVARRO, "Estructura y simbolismo: Hermandades y Semana Santa", en VV. AA., *Sevilla y su provincia*, t. IV. Sevilla, 1984, p. 164).

[810] "Los días de Semana Santa, desde el Domingo de Ramos al de resurrección, se convirtieron en los actos pautados de un programa teatral y así como en el teatro la encargada de su desarrollo es la compañía, en la Semana Santa lo será la cofradía o hermandad, la institución en la que se involucró al pueblo cristiano en toda su diversidad" (J. L. GÓMEZ URDÁÑEZ, "Cofradías y Semana Santa en España. Cinco siglos de historia", en VV. AA., *La Semana Santa de las culturas de los confines de la Cristiandad oriental y occidental*. Madrid, 2008, p. 12). El espíritu de la Contrarreforma impulsó estas hermandades "en sus valedoras, convirtiendo sus actos públicos en verdadero testimonio ideológico de fervor religioso antirreformista. La potenciación de esta teatralidad formal va a ser rápidamente asumida y reelaborada como características idiosincrásica de antiguas y nuevas cofradías y hermandades" (J. AGUDO TORRICO, "Hermandades y tiempos rituales: viejos y nuevos significados", en S. RODRÍGUEZ BECERRA (coor.), *Religión y cultura*, vol. I. Sevilla, 1999, p. 359).

[811] Puede verse al respecto J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El arte procesional del Barroco*. Madrid, 1993.

los desfiles procesionales, y contribuyó de manera decidida al auge y ratificación de aquellas hermandades que habían nacido en época medieval. A partir de la segunda mitad del XVI, y al amparo de la Contrarreforma y el surgimiento de la diócesis oriolana, se produce una auténtica eclosión de cofradías penitenciales y, con ellas, la creación de la Semana Santa y sus procesiones[812]. Y es que el Concilio de Trento dictaminó ciertas disposiciones para las mismas[813], estableciendo que haya una conexión directa entre el pueblo y la imagen, no sólo con la oración dentro del templo, centro de la vida espiritual de la comunidad, sino también en las calles, por lo que se hacía preciso humanizar a los personajes divinos y acercarlos al pueblo para conseguir una mayor identificación entre ellos. Según Trento, la antigua imagen románica o gótica, fría, hierática y distante, debía ser revestida con magnificencia para que se produjese el efecto emocional que

[812] "Las fechas de creación de la mayoría de las cofradías, sobre todo las que conmemoran la Pasión, no dejan lugar a dudas sobre el comienzo postridentino de las procesiones de Semana Santa y su rápida evolución" (J. L. GÓMEZ URDÁÑEZ, "Cofradías y Semana Santa…", ob. cit., p. 13). Sobre la función de estas procesiones, cabe señalar estas palabras de Peñafiel: "consiguieron la mejor comunicación del mensaje de la Iglesia a un pueblo casi totalmente analfabeto y necesitado por tanto, de tales recursos" pues contribuyeron "a exaltar el dogma católico y actuar de instrumento pedagógico de la Contrarreforma" (A. PEÑAFIEL RAMÓN, "Espectáculo y celebración religiosa en la Murcia del siglo XVII", *Contrastes. Revista de Historia moderna*, nº 12. Murcia, 2001-2003, p. 250). En palabras de Weisbach, "revivir la Pasión de Cristo en todo su espanto y experimentarla en el propio cuerpo es el camino que conduce a la salvación" (W. WEISBACH, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1948, p. 69). Para Sánchez Herrero, la procesión barroca era "festiva, solemne y hasta triunfal, en la que se tienen casi exclusivamente los aspectos externos y formales, tanto en imágenes y aderezos, como en los cofrades, quienes, aunque continúan con la disciplina, muchos lo hacen más por afán de llamar la atención, que por una exigencia interior de imitación del dolor de Cristo y sincera penitencia" (J. SÁNCHEZ HERRERO, "Las cofradías de Semana Santa de Sevilla durante la Modernidad. Siglos XV a XVII", en VV. AA., *Las cofradías de Sevilla en la Modernidad*. Sevilla, 1988, p. 95), si bien a través de la disciplina "las cosas resultan sacralizadas al recibir la sangre divina, ya que en ellas quedará parte de su esencia" (J. RODRÍGUEZ MATEOS, "La disciplina pública como fenómeno penitencial barroco" en C. ÁLVAREZ SANTALÓ, M. J. BUXÓ y S. RODRÍGUEZ BECERRA (coords.), *La religiosidad popular*, vol. II. Barcelona, 1989, p. 533). Para otros autores, "no es tanto penitencia para evitar o conmutar un castigo, sino más bien un contrato cariñoso realizado con la esperanza de obtener un favor" (W. A. CHRISTIAN, *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid, 1991, p. 246).

[813] "La procesión, como elemento canalizador de la fiesta religiosa, se convierte en un vehículo especialmente didáctico y propagandista que polariza, desde los primeros años de la centuria, un interés constante por parte de los obispos" (P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, "Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VIII, Historia del Arte, nº 2. Madrid, 1989, p. 82). La misma autora señala que "la procesión constituye un vehículo de suma importancia tanto desde el punto de vista catequético como desde la perspectiva propagandista" (P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, 1990, p. 50).

se pretendía y Cristo y la Virgen abandonaron el retablo para salir a la calle y se mezclaron con el pueblo para excitar su fervor[814], además de favorecer la participación del pueblo en la elaboración de los ajuares y las ropas con que se vestían las imágenes. Es indudable en este punto que el Concilio despertó en el pueblo una gran oleada de fervor religioso al influir sus doctrinas en las cofradías, imágenes y desfiles procesionales, pues las cofradías crecieron en importancia y unas y otras rivalizaban en conseguir las mejores imágenes, los más magnos cortejos y las más lucidas estaciones de penitencia. Estaba claro que la Semana Santa era una fecha propicia para la meditación y el arrepentimiento y tales valores contrarreformistas comienzan a manifestarse por sus bien adornadas calles y plazas[815] ante las imágenes que se sacaban de sus iglesias o conventos una vez al año. Las gentes sencillas se identificaron con el dolor de Cristo durante su Pasión, representándolo en los momentos más dramáticos y patéticos de su Calvario[816]: la Flagelación, la Crucifixión, su agonía, su Muerte, el Descendimiento, su cadáver expuesto y su Resurrección, pero si hay una imagen que acaparó la mayor de las atenciones fue la de Jesús Nazareno con

---

[814] El Sínodo de Toledo de 1536 declara que "las procesiones fueron ordenadas para provocar a los cristianos a la devoción y porque Nuestro Señor oyere mejor las oraciones y plegarias que en ellas se adjunta" (citado por P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, *Ídolos e imágenes*…, ob. cit., p. 50). Las palabras de E. Fernández de Paz constituyen una interesante interpretación sobre este particular: "el afán de movimiento llega a convertirse en una obsesión y se idean modos singulares de hacer actuar a las imágenes: los brazos articulados de los Nazarenos para impartir la bendición al pueblo o los famosos encuentros o *humillaciones* entre el Cristo y la Virgen, son efectos que empiezan entonces a cultivarse con enorme éxito popular" (E. FERNÁNDEZ de PAZ, "La influencia de la Contrarreforma en la configuración de la Semana Santa andaluza", en S. RODRÍGUEZ BECERRA (coor.), *Religión y cultura*, vol. II. Sevilla, 1999, p. 502).

[815] La significación del exorno público ha sido bien analizada por P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, *Ídolos e imágenes*…, ob. cit., p. 54., pues las ciudades se metamorfosean "en un intento de sacralizar todo el marco en el que se desarrolla la procesión. Esta sacralización llega hasta tal punto que calles, plazas y edificios se recubren por el deseo de reflejar el propio interior de la iglesia".

[816] En palabras de M. Reder, "se intenta llegar mediante la imaginería al pueblo, se buscan efectos que produzcan admiración, que el devoto se identifique y sienta el dolor y el sufrimiento de Cristo y la amargura de su Madre, logrando percibir su doble naturaleza divina y humana. El drama de la redención de los hombres por medio del sacrificio divino constituye, por lo tanto, uno de los núcleos devocionales más importantes de la fe católica y una de las finalidades primordiales de las hermandades de pasión" (M. REDER GADOW, "La solidaridad cofrade más allá de la muerte en las cofradías de la Málaga de la Ilustración", en J. ARANDA DONCEL (coord.), *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, vol. I. Córdoba, 1997, p. 152).

la cruz al hombro[817], para las cuales se recurrió sin duda a algunos de los mejores maestros, caso de la talla que Nicolás de Bussy ejecutara para la cofradía de la Sangre de Elche[818] o la del Nazareno de Orihuela[819], en torno a la cual giraban todas las ceremonias penitenciales de Jueves Santo mientras que su Madre, la Virgen en su Soledad o Dolorosa, fue el epicentro de las procesiones del Santo Entierro en la tarde-noche del Viernes Santo.

De las primigenias procesiones con un Cristo crucificado llevado por una sola persona o auxiliado por otras dos con importante presencia de disciplinantes[820], se pasó a la configuración de un verdadero cortejo con varios pasos de única imagen de Cristo o la Virgen –en el siglo XVIII se montarán complejas escenas encima de los tronos[821]–, queriéndose especialmente ciertas iconografías como el Cristo atado a la columna, el Santo Sepulcro y, por encima de ellas, como se decía, la imagen del

[817] La advocación del Nazareno fue "la gran protagonista de la Semana Santa, en síntesis de la misma, al tiempo que la trasciende, en la imagen predilecta de Cristo, que parece reunir al Varón de Dolores, al Buen Pastor, al Amado, al Protector; en suma, a lo divino y a lo humano. Por ello se hace imprescindible y adquiere una importancia especial y, de alguna manera, significa más a Cristo que cualquier otra imagen del mismo, explicándose así la proliferación de sus cofradías y sus imágenes" (J. RIVAS CARMONA, "Arte y Semana Santa: el ejemplo de Puente Genil", en E. SORIA MESA (coor.), *Puente Genil, pasado y presente. I Congreso de Historia*. Córdoba, 2002, p. 476).

[818] Puede verse al respecto la ficha "Nazareno" en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 478-479 y el reciente estudio de A. CAÑESTRO DONOSO, "La talla de Jesús Nazareno: consideraciones sobre su autoría y su valor conceptual y documental", en *Actas del IV Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno*, León, 2011 [en prensa].

[819] Esta imagen estuvo atribuida a Nicolás de Bussy si bien Montesinos dice que se encarga en 1612 al escultor francés afincado en Murcia Máximo Bucchi, pero las últimas investigaciones la sitúan en la estela de Jerónimo Quijano y Jacobo Florentín. Pueden verse sobre el particular los siguientes textos: M. CECILIA ESPINOSA, *Historia de la Semana Santa de Orihuela*, vol. I. Orihuela, 2009, pp. 106-107 y J. CUESTA MAÑAS, "Catalogación de la imagen de Nuestro Padre Jesús (nuevas hipótesis)", *Nazarenos*, nº 8. Murcia, 2005, p. 26.

[820] "La Pasión de Cristo adquirió en el siglo XVI una importancia extraordinaria que ha llegado hasta nuestros días en las celebraciones de Semana Santa, con sus cofradías. Es a finales del siglo XV y comienzos del XVI cuando se comienzan a difundir las cofradías de la Santa Vera Cruz y de la Sangre de Cristo de signo pasional que en torno a los años 1520-25 comienzan a salir en procesión o estación de penitencia en la noche de Jueves al Viernes Santo" (J. SÁNCHEZ HERRERO, *Historia de la Iglesia en España e Hispanoamérica*. Madrid, 2008, p. 206).

[821] Evidentemente, el arte estaba más que presente en todas estas manifestaciones y una procesión podía llegar a ser "como un museo en la calle" al exponer "a la contemplación los pasos de Cristo y su Madre, desde la Entrada Triunfal en Jerusalén hasta la Resurrección" (J. RIVAS CARMONA, "Arte y Semana Santa: el ejemplo de Puente Genil", ob. cit., p. 475).

Nazareno, presente en todas las cofradías que se crearon en la diócesis. En ese cortejo procesional tenían presencia y lugar todos los estamentos de la sociedad e incluso llegó a haber cofradías únicamente integradas por miembros del clero, como la de San Pedro y San Pablo de la catedral de Orihuela, fundada en 1598[822].



Jesús Nazareno. Iglesia de Santa María. Elche.

---

[822] El surgimiento y desarrollo de esta cofradía ha sido objeto de estudio en A. L. GALIANO PÉREZ, *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela en la Edad moderna*. Orihuela, 2005, pp. 76-79. Ciertamente, este tipo de cofradías de clérigos podían resultar una consecuencia de las disposiciones tridentinas pero también "un residuo de un espíritu corporativo medieval" (M. MARTÍN RODRÍGUEZ, "La Hermandad de San Pedro para el clero de la ciudad de Cádiz", *Memoria Ecclesiae*, nº 11. Salamanca, 1996, p. 593).



Jesús Nazareno, desaparecido. Capilla de Nuestro Padre Jesús. Convento de Santa Ana. Orihuela.

Por otra parte, la procesión ciertamente llegó a constituir, en palabras de Martínez-Burgos, "la marcha triunfal del pueblo de Dios", de manera que sus elementos, su significado y el propio recorrido adquirieron un sentido simbólico y trascendente[823], pues la procesión visualizaba imágenes invisibles, imágenes que pertenecían a la memoria colectiva de los fieles y es ese contenido simbólico lo que, obviamente, le daba el carácter sagrado y la hacía digna de honra y veneración y, consecuentemente, el Concilio de Trento no dudó en proclamar su defensa[824].

---

[823] Scavizzi ya lo deja muy claro en sus estudios al afirmar que "todo símbolo encierra en sí un misterio y respecto a la ceremonia procesional, el misterio último al que nos remite es el de ofrecer a los fieles la visión de la Jerusalén Celestial, del paraíso prometido" (G. SCAVIZZI, *Arte e Archittetura sacra*. Roma, 1981, p. 237).

[824] Más concretamente, el decreto de la sesión XXV es muy explícito al respecto: "enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresados en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos, y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad". La repercusión de este decreto en la Semana Santa ha sido analizada con detalle en E. FERNÁNDEZ de PAZ, "La influencia de la Contrarreforma en la configuración…", ob. cit., pp. 497 y ss. A este respecto resultan oportunas las palabras del abad Sánchez Gordillo cuando proclama que lo importante "es la veneración cristiana que la Santa Iglesia Católica Romana por uso santo tiene permitido, y enseñado a sus fieles, para que las reverencien sin peligro ninguno, conociendo por ellas el original que representan, de tal manera que por la reverencia que les hacemos se merece que por intercesión de los santos que representan, recibamos los favores y ayudas celestiales que pretendemos; y en esto se aventaja el pueblo

Desde luego, varias son las poblaciones de la diócesis de Orihuela cuya Semana Santa experimenta un gran auge a partir del último tercio del siglo XVI y, muy especialmente, en los siglos XVII y XVIII, convirtiendo en ocasiones la estación de penitencia en una auténtica fiesta profana llena de bullicio. El ejemplo de Orihuela podría ser paradigmático porque, a pesar de que sus primeras procesiones daten de 1536 al amparo de las cuatro cofradías surgidas en la capilla de Loreto[825], dependiente de la catedral, será en el siglo XVII cuando adquiera esplendor, pues hasta ese momento, la cofradía del Santísimo Sacramento sacaba en la tarde del Viernes Santo

---

cristiano al gentil, pues éstos ponían toda su confianza en las imágenes materiales de los ídolos que adoraban". Esta sutil diferencia confirma la justificación de la adoración de las imágenes para los católicos, "porque somos temerosos y sabemos huir de los errores y supersticiones, y por las imágenes adoramos, y vemos a Dios y a su Madre Santísima y sus santos en sí mismos, no entendiendo ni creyendo que en ellas está divinidad alguna" (A. A. SÁNCHEZ GORDILLO, *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*, ms. de 1738, ed. facsímil. Sevilla, 1982, pp. 195-196). Weisbach, por su parte, indica que "el arte fue utilizado para propagar en sus imágenes las ideas religiosas y revitalizadas y concebidas según el nuevo espíritu y para transmitir sentimientos y estados de ánimo a las masas devotas" (W. WEISBACH, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, ob. cit., p. 58). Es recomendable asimismo la lectura del trabajo de P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, "Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte del barroco", en P. M. IBÁÑEZ MARTÍNEZ y C. J. MARTÍNEZ SORIA (coords.), *La imagen devocional barroca*. Cuenca, 2010, pp. 21 y ss.

[825] Estas cofradías del Santísimo Sacramento, la Preciosísima Sangre de Cristo, Nuestra Señora de Loreto y Nuestra Señora de los Desamparados, cuya presencia está documentada a partir de 1602, estarían formadas principalmente por disciplinantes y el ceremonial podría resumirse, en palabras de Penalva, de la siguiente manera: "se iniciaban las ceremonias en la iglesia con la apertura de heridas en la espalda con bolas de cera en las que se incrustaban trozos de vidrio y continuaba con la autoflagelación" (J. M. PENALVA MARTÍNEZ, "La Diablesa", *Oleza. Semana Santa 2010*. Orihuela, 2010, pp. 25). Era lógico, por su parte, encontrar cofradías del Nombre de Jesús, como la que se establece en la catedral en 1570 aunque pasaría en 1573 a formar parte de la iglesia de los Dominicos. El Sínodo de 1569 establece la obligatoriedad de crear estas cofradías dedicadas al Nombre de Jesús "para apartar, pues, al pueblo encomendado a nuestro cuidado de aquel desprecio del honor divino y de esta nefasta abominación, y llevarlo a desear vivamente bendecirlo" (extracto del Sínodo de 1569 publicado por A. L. GALIANO PÉREZ, *Cofradías y otras asociaciones religiosas*…, ob. cit., p. 512). Insiste Galiano en que "el culto público a la Pasión [con algunas rocas en la procesión del Corpus] indudablemente es anterior al siglo XVI pero el desarrollado por las cofradías a través de las procesiones penitenciales es de esa fecha" (A. L. GALIANO PÉREZ, *Cofradías y otras asociaciones religiosas*…, ob. cit., p. 285). El Sínodo de 1663, por su parte, señala que "instituir procesiones en honra de Nuestro Señor y de sus Santos pertenece a los Ordinarios, por eso ordenamos y mandamos que no se hagan ni instituyan nuevas procesiones sin licencia nuestra ni de nuestro Vicario General, a quienes toca el señalar las calles por donde han de ir las procesiones, y las que hasta hoy se acostumbra hacer, vayan por las calles y lugares sólitos; y si por alguna causa se hubieren de mudar por otras calles, sea con licencia de nuestro Vicario foráneo, donde hubiere, y donde no, del cura de la villa o lugar donde se haya de hacer la procesión" (reproducido en A. L. GALIANO PÉREZ, "La procesión de la tarde del Viernes Santo en el siglo XVII", *Oleza 1980. Semana Santa*. Orihuela, 1980, s. p.).

cuatro pasos[826], a saber, Jesús Nazareno, Cristo crucificado, el Descendimiento y la Virgen de la Soledad, que vendrían a configurar un Santo Entierro también conocido como *Procesión de la Sangre*, con músicos y cantores de la capilla catedralicia, que entraba y salía por la catedral y la iglesia de las Santas Justa y Rufina. A mediados del siglo XVII se decide realizar otra procesión el Viernes Santo por la mañana desde el convento de Franciscanos con una imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno[827], lo que ocasionó cierta disputa con la Cofradía de la Sangre porque hacía lo mismo por la tarde, llegándose a firmar una concordia en 1661 entre los Franciscanos y la otra Cofradía en la que se reconoce que la segunda tenía desde tiempo inmemorial la imagen del Nazareno y las demás insignias de la Pasión, con las cuales hacía la procesión la tarde del Viernes Santo[828] pero recayendo todo el protagonismo en los Franciscanos por ser suya propia y ser depositaria de la imagen de Nuestro Padre Jesús, patrón de la ciudad de Orihuela[829]. Ya a finales del siglo XVII se introducen nuevos pasos, como Cristo atado a la columna, y comienzan a involucrarse en las

---

[826] J. SÁNCHEZ PORTAS, "Los primeros documentos sobre la procesión de Viernes Santo", *Oleza. Semana Santa 1989*. Orihuela, 1989, s. p. y, del mismo autor, "Las procesiones de Viernes Santo en Orihuela (1655-1661)", *Oleza. Semana Santa 1990*. Orihuela, 1990, s. p. Es interesante a este respecto la información que proporciona Montesinos sobre la procesión del Viernes Santo por la tarde y que se encuentra transcrita en J. SÁNCHEZ PORTAS, "Descripción de las procesiones de Semana Santa en el 'Compendio Histórico Oriolano' de Montesinos", *Oleza. Semana Santa 1983*. Orihuela, 1983, s. p.

[827] "A mediados de dicho siglo [XVII], también la Venerable Orden Tercera Franciscana comenzó a organizar una procesión que desfilaba el Viernes Santo por la mañana, dentro de su área de influencia mucho más popular, al ser éstos los custodios de los Santos Lugares desde 1642 y difundir principalmente las devociones relacionadas con la Pasión, como el *Via Crucis* y los Cristos Nazarenos" (J. M. PENALVA MARTÍNEZ, "La Diablesa", ob. cit., p. 27). La procesión es analizada en J. SÁNCHEZ PORTAS, "Descripción de las procesiones de Semana Santa en el 'Compendio Histórico Oriolano' de Montesinos", *Oleza. Semana Santa 1983*. Orihuela, 1983, s. p. Esa procesión aglutinaba los pasos de la Santa Mujer Verónica, San Juan Evangelista, la Negación de San Pedro, el Ecce Homo, el Nazareno, un Crucificado con la Magdalena arrodillada, el Santo Sepulcro y la Dolorosa.

[828] La referencia la ofrece J. SÁNCHEZ PORTAS, "Aportación al estudio de la Semana Santa Oriolana", *Oleza. Semana Santa 1981*. Orihuela, 1981, s. p.

[829] Este proceso es explicado con detalle en A. L. GALIANO PÉREZ, *Cofradías y otras asociaciones religiosas*…, ob. cit., pp. 292-293. Galiano, tomando como referencia a Montesinos, señala que en el siglo XVIII los Franciscanos sacaban en procesión los pasos de la Verónica, San Juan, la Negación de San Pedro, el Ecce Homo, Nuestro Padre Jesús Nazareno, el Santísimo Cristo de la Expiración y la Magdalena, el Santo Sepulcro y la Soledad (p. 293).

procesiones penitenciales los gremios profesionales de la ciudad[830], como ocurrirá en otras localidades, pues los comerciantes llevan a Jesús en la cruz el Viernes Santo, los panaderos son los encargados de sacar en procesión el paso de la Oración en el huerto y los labradores participan en 1694 con un paso con una cruz vacía mientras que en 1695 lo harán ya con el grupo escultórico de la *Diablesa*, obra de Nicolás de Bussy[831]. Durante la Guerra de Sucesión se suspenden las procesiones y se retoman en 1712[832] y en 1758 la Real Congregación de Nuestra Señora del Pilar organiza una procesión la noche de Jueves Santo con siete pasos[833], tres de ellos de Francisco

---

[830] M. CECILIA ESPINOSA, *Historia de la Semana Santa de Orihuela*, vol. I, ob. cit., pp. 108 y ss.

[831] Este conjunto, que no entra en los templos por los que discurre la procesión del Santo Entierro, es uno de los más sobresalientes de la imaginería barroca española y resulta una metáfora plástica del triunfo de la Cruz en la que murió Cristo, levantada sobre una gran nube que sirve de peana con cabezas de ángeles y seis angelitos, bien de pie, bien sentados, que muestran las *Arma Christi*. La nube se apoya sobre los tres enemigos del alma del cristiano: el mundo, el demonio y la muerte. Este conjunto entronca plenamente con las representaciones barrocas de las *Postrimerías* de Valdés Leal para la iglesia de la Caridad (Sevilla) o la escultura de *La Muerte* atribuida a Gaspar Becerra (actualmente en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid), pero también encuentra ecos en pinturas medievales del centro y norte de Europa, así como en otras obras coetáneas, caso de *La Canina*, que procesiona en Sevilla (Cfr. J. M. PENALVA MARTÍNEZ, "La Diablesa", ob. cit., pp. 23-31). Al respecto de este conjunto puede verse el estudio de M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia, 1982, pp. 105-106. Bussy realizaría la urna y el Cristo Yacente del paso del Sepulcro pero no se conservan (F. PASTOR de REGIL PARRA, "Nicolás de Bussi en Orihuela", *Oleza. Semana Santa 1980*. Orihuela, 1980, s. p.). El último estudio publicado al respecto se recoge en M. CECILIA ESPINOSA, *Historia de la Semana Santa de Orihuela*, vol. I, ob. cit., pp. 116 y ss. Con todo, debe señalarse particularmente que se desconocía hasta el presente algún antecedente de este tema iconográfico en tierras de la provincia de Alicante si bien puede aportarse que en el retablo de la *Misa de San Gregorio*, existente en la colegiata de San Nicolás (Alicante), se representa a una diablesa en la resurrección de los muertos, según se ha visto en el epígrafe correspondiente a dicho templo alicantino.

[832] El *impass* sufrido por los acontecimientos de la Guerra de Sucesión es objeto de atención de A. GARCÍA MERCADER, "Nuestras procesiones. Algo de su historia", *El Eco de Orihuela*, 12 de abril de 1911, s. p. Asimismo, recientemente se ha publicado un memorial por parte de la Cofradía del Santísimo Sacramento mediante el cual solicitan al Concejo la reanudación de las procesiones y que dice así: "la causa para la que se ha juntado Vª Sª es para hacer de saber que a ocasión de los contratiempos que ha padecido esta ciudad en la turbación de las armas que han entrado en ella años hace que no se hace la Procesión de la Sangre de Cristo el Viernes Santo por la tarde, antes de dicho contratiempo se hacía todos los años; y por parecer que en el presente ya se puede y debe hacerse aquella así por estar algo quieto todo, como por este medio aplacar la divina indignación y que nos mire con ojos de piedad dándonos toda quietud y felicidad" (M. CECILIA ESPINOSA, *Historia de la Semana Santa de Orihuela*, vol. II. Orihuela, 2010, pp. 20-21).

[833] La Real Congregación contra el Pecado Mortal, cuyo origen se sitúa en 1490, se reorganiza y transforma en 1758 en la Real Archicofradía de la Congregación de la Mayordomía del Pilar contra el Pecado Mortal, en la iglesia del Pilar, que celebraba procesión el Miércoles Santo por la noche con varios pasos. El proceso de constitución de la cofradía y su primer desarrollo fueron objeto de estudio de J. SÁNCHEZ PORTAS,

Salzillo[834] (el Lavatorio, de 1758; San Pedro Arrepentido, de 1759; y el Pretorio y la casa de Pilatos, de 1777), con presencia de "armaos de yerros", bocinas y tambores. Por tanto, la Semana Santa de Orihuela quedaba definida por tres procesiones: la del Jueves Santo por la tarde, con siete pasos bajo la responsabilidad de la Cofradía del Pilar, la del Viernes Santo por la mañana, organizada desde el Convento de Franciscanos de Santa Ana, con ocho pasos[835], y la del Santo Entierro, Viernes Santo por la tarde, a cargo de la cofradía del Santísimo Sacramento con sede en la capilla de Loreto, frente a la catedral, de donde partiría la procesión con los pasos de la Oración en el Huerto, Jesús atado a la columna, el Nazareno, el Cristo de los Afligidos, el Santo Sepulcro, la Exaltación de la Cruz y la Dolorosa[836].

La zona de la Vega Baja del Segura ofrecerá un panorama similar al visto en Orihuela, como ocurre en la localidad de Callosa del Segura, cuya Semana Santa experimenta un auge tras la llegada y el establecimiento de los Padres Alcantarinos en su convento dedicado a la Purísima Concepción en 1585, quienes fomentaron una procesión el Domingo de Ramos[837] y otra el Viernes Santo por la noche, a manera de Santo Entierro, con cuatro pasos[838]: Nuestro Padre Jesús Nazareno, Cristo en la cruz[839], el Sepulcro y

---

"Real Cofradía de El Lavatorio", *Oleza. Semana Santa 1982*. Orihuela, 1982, s. p. Los pasos que había en dicha procesión eran los siguientes: el Lavatorio, el Pretorio y Casa de Pilato, el Huerto y Prendimiento de Jesús, la Negación de San Pedro, Jesús con la Cruz con la Verónica, el Cirineo y los sayones, San Juan Evangelista y la Dolorosa (J. SÁNCHEZ PORTAS, "Descripción de las procesiones de Semana Santa…", ob. cit., s. p.).

[834] Puede ser interesante la consulta de este texto: F. MARTÍNEZ MARÍN, "Los Salzillos de Orihuela", *Oleza. Semana Santa 1983*. Orihuela, 1983, s. p.

[835] Al término de esa procesión se llevaba a cabo la ceremonia del *Desenclavamiento* y el entierro de Cristo en la cercana ermita del Santo Sepulcro, simulando el Calvario pero por mandato del obispo Gómez de Terán dejó de hacerse esa función "que era muy edificativa y devota…por los grandes escándalos que se experimentaron por la madrugada entre las gentes vulgares, que con escusa de coger puesto, dormían en los montes" (J. SÁNCHEZ PORTAS, "Descripción de las procesiones de Semana Santa…", ob. cit., s. p.).

[836] J. SÁNCHEZ PORTAS, "Descripción de las procesiones de Semana Santa…", ob. cit., 1983, s. p.

[837] Se tiene constancia documental de la compra de palmas blancas a los vecinos de Elche para la procesión del Domingo de Ramos, según indica A. J. NAVARRO HERNÁNDEZ, *Contribución de D. Antonio Ballester Ruiz a la Historia de Callosa de Segura*. Callosa de Segura, 2006, pp. 262-263.

[838] Los escritos recogen el protocolo de esa procesión, aunque se establece tarde: en primer lugar, había de ir el estandarte flanqueado por dos ciriales; a continuación, el paso de la Soledad portado por cuatro personas de la nobleza; a ese paso le seguirá el paso del Sepulcro, llevado asimismo por cuatro personas nombradas por el Concejo a cara

la Virgen de la Soledad. Los religiosos, asimismo, inculcaron al pueblo callosino otras manifestaciones devocionales, como el rezo de los Pasos y los Cantos de la Pasión, tradiciones que arrancan del año 1600 consistentes en realizar un *Via Crucis* todas las noches de Cuaresma hasta el Domingo de Ramos y cantar unas coplillas desde el quinto viernes de Cuaresma hasta Viernes Santo, momento en que se producía el encuentro entre la Dolorosa y el Nazareno. Desde luego, los Padres Alcantarinos supieron difundir sobre el pueblo sus especiales devociones hacia las celebraciones pasionales expresadas a través de cofradías o de actos religiosos y, de su presencia, tomaron el nombre calles y plazas, como las del *Via Crucis*, por realizarse en ella el rezo de las estaciones, o el Calvario. Por tanto, la vinculación de las procesiones pasionales de Semana Santa con el mundo conventual no fue un fenómeno exclusivo de la ciudad de Orihuela sino que se pudo ver en otras localidades, fruto de la implantación de las Órdenes en la zona a consecuencia del impacto de la Contrarreforma. Algo similar sucedió en la localidad de Cox con los Carmelitas Calzados, llegados a esa villa en 1611, que promovieron una representación de la Pasión un tanto atípica con una única cofradía y un único paso consistente en un hombre ataviado con túnica morada que salía por las calles llevando la cruz y rememorando las tres caídas en la vía Dolorosa, acompañado de penitentes con velas. En el siglo XVIII, una familia particular inicia una procesión la noche de Jueves Santo con la imagen de Nuestra Señora de los Dolores, mientras que la tarde del Viernes Santo se celebraría el Entierro con los pasos de Cristo yacente y esa misma Dolorosa, ambas imágenes en sus respectivos altares de la iglesia del convento. Finalmente se realizaba un encuentro entre la Virgen del Rosario y Jesús Sacramentado bajo palio la mañana del Domingo de Resurrección.

---

descubierta; el tercero de los pasos sería el de la Cruz llevado por oficiales y, por último, el de Nuestro Padre Jesús, llevado por sus devotos (A. J. NAVARRO HERNÁNDEZ, *Contribución de D. Antonio Ballester Ruiz*…, ob. cit., pp. 264-265). Cada paso estaba integrado por una parte de la sociedad y, así, la pequeña nobleza local figuraba en el paso de la Soledad, mientras que los labradores lo hacían en el Santo Sepulcro y los oficiales en la Santa Cruz (A. J. NAVARRO HERNÁNDEZ, *Contribución de D. Antonio Ballester Ruiz*…, ob. cit., pp. 295-296).

[839] Este paso tenía su propia cofradía, fundada entre 1730 y 1740, mientras que el resto de pasos dependería económicamente del Concejo municipal y pertenecerían al convento de Alcantarinos (A. J. NAVARRO HERNÁNDEZ, *Contribución de D. Antonio Ballester Ruiz*…, ob. cit., pp. 266-267).



Diablesa. Orihuela.



Detalle de la Diablesa. Orihuela.



Paso de Pilatos. Orihuela.



Paso de Nuestro Padre Jesús. Orihuela.



Paso del Lavatorio. Orihuela.



Paso de San Pedro arrepentido. Orihuela.

La Semana Santa de la ciudad de Alicante estuvo asimismo vinculada desde sus orígenes a la cofradía de la Sangre en el seno de una orden religiosa, en este caso las MM. Agustinas, cuyo convento bajo la denominación *de la Sangre de Cristo* fue edificado en el solar que ocupaba una antigua ermita en la cual se custodiaban los dos pasos que se empleaban para la procesión de Jueves Santo[840], a saber: el Ecce Homo y la Virgen de los Dolores, cuyos penitentes debían lucir capa azul "a devoción del manto azul con que de ordinario pintan y visten a la Virgen", por lo que puede deducirse que la protagonista en tal jornada sería la Madre de Cristo, mientras que en el Santo Entierro, celebrado en la tarde del Viernes Santo con una procesión que partía de la iglesia de Santa María y en la que tenían presencia, además de esas dos imágenes que salían el día anterior, el paso del Crucificado, el Descendimiento y el Santo Sepulcro[841].

[840] El proceso de fundación y construcción del convento de las MM. Agustinas lo recoge detalladamente V, BENDICHO, *Chronica de la muy ilustre, noble y leal ciudad de Alicante*, vol. I, ms. de 1649, ed. facsímil. Alicante, 1991, pp. 343 y ss. Asimismo, puede verse R. VIRAVENS y PASTOR, *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*. Alicante, 1876, p. 197.

[841] Los datos los recoge por vez primera el trabajo de R. SELLERS ESPASA, "La recuperación de la procesión del Santo Entierro en el siglo XIX", *Semana Santa 2012*. Alicante, 2012, pp. 50 y ss.

El panorama pasional en Elche arranca con la cofradía de la Sangre de Cristo[842], en la cual la nobleza hubo de tener presencia muy activa, fundada en el año 1581 en la ermita de la Sangre, anexa al antiguo Hospital de Caridad[843], muy próximo a la iglesia de Santa María pero dependiente de la de El Salvador. Esa ermita se custodiaban cuatro pasos que salían la noche de Jueves Santo, con cera sufragada por el concejo municipal: Jesús atado a la columna, el Ecce Homo, Jesús Nazareno con la cruz a cuestas[844] y la Virgen de la Soledad[845], con acompañamiento musical[846]. A estas

---

[842] En la Guerra de Sucesión se dispersó toda la documentación, incluidos los estatutos, que debieron rehacerse en 1732 por mandato del obispo Flores Osorio. En ellos se acuerda que haya junta anual el segundo día de Pascua en la que debieran estar presentes el gobernador de la villa, el prior, el clavario y el escribano, además de veinticinco cofrades "o otras personas de los gremios de cavalleros, labradores, oficiales o de pobres que de antiguo están agregados a esta cofradía". En esa junta se elegirían los cargos de clavario, escribano y dos mayordomos "que costeen el gasto de la fiesta principal de la cofradía que es el día de la Puríssima Sangre de Cristo y la sera del monumento de Jueves Santo, los quales han de ser nombrados alternativamente un año del gremio de los cavalleros, otro año de los labradores y otro de los oficiales y pobres". En cuanto a las obligaciones económicas de la cofradía, habían de darse quince reales al escribano, dos al hermano del hospital y doce al maestro de capilla "por acompañar la música de las imágenes hasta el Puente de San Roque quando sale la procesión de Viernes Santo por la tarde y lo que importare el gasto de la sera que consumieren las dos achas que se dan a los cavalleros que acompañan al clavario quando sale con el estandarte en las funciones con la cofradía, los clavos y papel para el monumento de Jueves Santo y el aseyte para la lámpara de la festividad de la Sangre y una libra de sera para la vela del prior en la prosesión del Viernes Santo" (Cfr. J. CASTAÑO GARCÍA, *Les festes d'Elx des de la història*. Alicante, 2010, pp. 100-104).

[843] Ello ya lo refrenda en 1621 la crónica de Sanz, además de indicar que la ermita fue construida en 1582 (C. SANZ DE CARBONELL, *Recopilación en que se da quenta de las cosas ancí antiguas como modernas de la ínclita villa de Elche*, ms. de 1621, ed. facsímil de 1954, p. 127). Asimismo, y parafraseando a Sanz, las palabras de Perpiñán resultan oportunas sobre el particular, sobre todo cuando afirma que "hay una ermita de grande devoción y muy capaz. Su titular es la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. Tiene su cofradía de dicho título, en cuya hermita hay sinco hechuras de grande devoción" (S. PERPIÑÁN, *Antigüedades y glorias de la villa de Elche*, ms. de 1705, ed. facsímil de 1995, pp. 63-64). El mismo Perpiñán señala que presidía la procesión el Señor de Elche, Duque de Arcos (p. 64).

[844] El ceremonial de dicha procesión era del tenor siguiente: "quando determina la Villa que se saque en rogativa a Jesús de Nazareno que está en la ermita del hospital, lo regular es pasar recado al clero de San Salvador para que asistan a dicha rogativa y avisar a los curas para que publiquen en sus parroquias el día y ora que ha de empezar la función y se deve también abisar al rector de dicho hospital. La villa imbía seis achas para los eclesiásticos y quatro velas para la imagen; acompaña la villa la rogativa desde que sale del hospital hasta que vuelve y parte el clero a su iglesia y la villa a su casa… El procurador general pasa el recado a dicho clero: el subsíndico pasa recado al clavario de el hospital para el pendón y se suele también convidar a la comunidad de San Joseph y sale al primer paso" (J. CASTAÑO GARCÍA, *Les festes d'Elx*…, ob. cit., p. 99). Este Jesús Nazareno no se ha conservado porque se sustituyó a finales del XVII por una talla de Nicolás de Bussy (Cfr. A. CAÑESTRO DONOSO, "La talla de Jesús Nazareno: consideraciones…", ob. cit.).

[845] A. CAÑESTRO DONOSO, "Fe y Contrarreforma: las cofradías en el Barroco", *Semana Santa 2013*. Elche, 2013, pp. 85-88.

imágenes se le sumaba un Cristo crucificado que se veneraba en la iglesia de Santa María, presumiblemente aquél denominado de *la Reconciliación*, cronológicamente fechable en el último tercio del siglo XVI y en la estela de las obras de Jerónimo Quijano, especialmente semejante al Cristo de ese autor conservado en la catedral de Murcia, muy plano pero muy escultórico, con la corona de espinas tallada en la cabeza y no añadida. Durante el siglo XVIII los cuatro gremios integrados en la cofradía decidieron salir con un número determinado de parejas en la procesión del Viernes Santo acompañando los distintos pasos.



Cristo de la Reconciliación. Iglesia de Santa María. Elche.

[846] La documentación señala que la capilla de música debía cantar el viernes Santo "a fabordón" el himno *Vexilla Regis*, mientras que en la Pascua de Resurrección debía interpretarse las vísperas y el *Regina Coeli* durante el día de Pascua (J. CASTAÑO GARCÍA, *Les festes d'Elx*…, ob. cit., pp. 104-105).

Pero no sólo interesa conocer el recorrido y las sedes en las que se establecieron esas cofradías, así como las procesiones y las ceremonias que llevaban a cabo en la Semana Santa, sino que, además, convienen tener en cuenta las aportaciones que dichas hermandades hicieron desde el punto de vista del hecho artístico, pues muchas veces se recurrió a prestigiados artistas para que tallaran las imágenes que iban a procesionar pero asimismo fueron cuidados sus ajuares y todo lo que a ellas rodeaba[847], pues el ropaje y el aderezo contribuían a crear una apariencia especial y más devocional específicamente en las imágenes del Nazareno y la Dolorosa, con ricas indumentarias y complementos de platería, como es el caso del Nazareno de Orihuela, cuyos inventarios de 1732[848] refrendan un buen tesoro suntuario al servicio de dicha imagen que contemplaba sus túnicas[849], sus coronas y sus cruces[850], o la Dolorosa de Elche, cuya imagen se conservaba en la

[847] En palabras de M. Pérez Sánchez, la costumbre de vestir imágenes hunde sus raíces en la antigüedad, advirtiéndose ya tal práctica en la Grecia clásica (M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, p. 201).

[848] "Inventario de los objetos existentes en la Capilla del Oreto: ytem quatro túnicas para la Santa Ymagen de Jesús Nazareno, una de tafetán, otra de tela de plata, otra de terciopelo y otra de terciopelo, todas ellas moradas, la nueva con manguitos de terciopelo y botonadura de filigrana de plata, y las otras dos de terciopelo guarnecidas en la abertura del pecho con galón de oro y broches de filigrana de plata. Ytem, dos cordones de plata tirada con sus remates y nudetes dorados, guarnecidos de flores de plata que pesan sesenta y tres onzas y media. Ytem, una corona de plata para la cabeza. Ytem, una cruz grande de madera de la Yndia con su caxa y llave que lleva Nuestro Padre Jesús al hombro en las funciones que sale y otra de madera que tiene cuando está en el camarín. Ytem, unas andas con su peana y barras jaspeadas para Nuestro Padre Jesús; otras para la Santa Cruz y otras para las insignias de Jesús en la Columna y otras para la Oración en el Huerto" (J. SÁNCHEZ PORTAS, "Documentos para un estudio de la Semana Santa oriolana", *Oleza. Semana Santa 1982*. Orihuela, 1982, s. p.).

[849] Sobre este particular de las túnicas debe consultarse el trabajo de M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La túnica bordada de Cristo Nazareno y la doctrina sobre las imágenes del Concilio de Trento", en VV. AA., *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, vol. II. Córdoba, 1991, pp. 801-807. Este trabajo se centra en una disputa teológica sobre la conveniencia de aderezar ricamente al Nazareno, que concluyó en un dictamen de un fraile dominico de Antequera, publicado en 1636. Conforme a ese dictamen, "vestir a Christo Nazareno de túnica de preciosidad, y ponerle una soga de oro y perlas, pues por lo que tiene la soga de soga, la Cruz de Cruz, y la Túnica de Túnica, dizen y dirán al más simple que va padeciendo Christo en la calle de la amargura, y por lo que tienen de ser oro, de seda, o de perlas nos pregonarán la gloria del Hijo de Dios". Sobre esta cuestión pueden verse igualmente J. LUQUE REQUEREY, *Antropología cultural andaluza. El Viernes Santo al sur de Córdoba*. Córdoba, 1980, pp. 36 y ss. y J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga, 1996, pp. 172-173.

[850] En ocasiones, como es el caso de esta imagen oriolana, las cruces se hicieron de buenas maderas cuando no se prefirió la plata "como si más que instrumentos de martirio fueran cetros reales, a juegos con los terciopelos púrpura o grana vistosamente bordados de sus

parroquia de El Salvador y presumía de un ajuar muy rico según refrendan los inventarios[851].

III.1.b La arquitectura de la Pasión

La mayor parte de estas cofradías tenían su sede en las parroquias, sobre todo en el mundo rural, donde la parroquia solía ser el único templo existente pero el panorama en las ciudades era ligeramente distinto, si bien las parroquias seguían siendo la sede más frecuentada, en este caso las cofradías se ubicaban también en otros templos, principalmente en conventos[852], tal como sucede, por ejemplo, en Orihuela con los Franciscanos, en Callosa de Segura con los Alcantarinos y en Alicante con las Agustinas[853]. Más raros eran los casos en que se situaran en hospitales,

---

túnicas" (J. RIVAS CARMONA, "Arte y Semana Santa: el ejemplo de Puente Genil", ob. cit., p. 483).

[851] El inventario de 1825 recoge todo el patrimonio suntuario con que contaba la imagen y es el siguiente: "un vestido de terciopelo negro compuesto de saya y manto, éste con estrellas de plata", "otro muy viejo de seda, con las mismas piezas", "una toca larga, manguitos y pañito de lágrimas de clarín, con guarnición de tul bordado", "dos tocas, unos manguitos y pañito de muselina", "una camisa y enaguas blancas", "dos rosarios de azabache engarzados en plata con cruz de madera fina y cabos también de plata", "una diadema de plata", a lo que debía sumarse "un vestido floreado" de finales del XVIII que se conserva en la actualidad (A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2011, p. 232). El aderezo de las imágenes ciertamente correspondía a un principio educativo que procedía de la llamada *calocagaxia* platónica, estudiada por J. A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 194. Asimismo, un ulterior desarrollo de ese concepto puede verse en A. CAÑESTRO DONOSO, "In gloriam et decorem", *Sóc per a Elig*, nº 20. Elche, 2008, pp. 149-157.

[852] Especialmente estrecho fue el vínculo entre la Orden Franciscana y los ritos de la Pasión, pues dichos religiosos impulsaron la celebración de manifestaciones públicas a raíz de la estigmatización de las Cinco llagas en San Francisco, lo que motivó el culto a la Sangre de Cristo en las cofradías y en las Órdenes Terceras (M. CECILIA ESPINOSA, *Historia de la Semana Santa de Orihuela*, vol. I, ob. cit., pp. 96-97).

[853] Con todo, debe decirse que fueron los Franciscanos los encargados de instituir estas prácticas en España, especialmente con los *Via Crucis* en los que se portaban imágenes en sencillas andas (M. J. GÓMEZ de LARA y J. JIMÉNEZ BARRIENTOS, *Semana Santa: Fiesta Mayor en Sevilla*. Sevilla, 1981, pp. 46-51), llegando a configurarse "retablos callejeros itinerantes" (J. A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "El trono procesional y la Semana Santa de Murcia", *Imafronte*, nº 17. Murcia, 2003-2004, p. 34). Este aspecto ha sido bien estudiado por C. GÓMEZ LÓPEZ, "El arte olvidado. Algunos aspectos sobre los tronos de Semana Santa de Lorca", *Imafronte*, nº 21-22. Murcia, 2011, p. 157. Por otra parte, el papel de las Órdenes Religiosas en la fundación de las cofradías penitenciales ha sido puesto de relevancia por J. ARANDA DONCEL, "Cofradías penitenciales y Semana Santa en la

ermitas e incluso altares callejeros, caso de la cofradía de la Sangre de Cristo de Elche, establecida en un primer momento en la ermita anexa al hospital de la Caridad aun cuando ésta no estaba construida. Así pues, puede decirse que se crea una auténtica arquitectura dedicada a exponer convenientemente las imágenes al erigirse, casi siempre exentas y a las afueras de los pueblos, capillas generalmente de planta centralizada octogonal cubiertas por cúpula con tambor de ocho lados, que vendrían a suponer un recuerdo de Jerusalén, como si se quisiera trasladar la iglesia del Santo Sepulcro a estas tierras y albergar en ellas la Pasión. Estas capillas presentaban hornacinas en sus paños con las distintas imágenes que saldrían en procesión y un gran retablo con un camarín para alojar la imagen de particular veneración. Es el caso, por ejemplo, de la capilla de Nuestro Padre Jesús en el convento de Franciscanos de Orihuela. Las fuentes documentales facilitan descripciones del aspecto que hubo de tener esta capilla en los tiempos en que fue erigida y qué retablos había, en los que estarían ubicadas las imágenes que saldrían en la procesión del Viernes Santo por la mañana, auspiciada por los propios Franciscanos[854]. Asimismo,

---

Córdoba del siglo XVII: el auge de la etapa barroca", en J. ARANDA DONCEL (coord.), *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, vol. I. Córdoba, 1997, pp. 66 y ss. Este último autor indica que "las Órdenes Religiosas masculinas establecidas en la ciudad juegan un papel muy destacado en el nacimiento de hermandades y, al mismo tiempo, difunden una elevada cifra de advocaciones que, por lo general, tienen un fuerte arraigo en el vecindario. A diferencia de las parroquias que cuentan normalmente con una sustanciosa dotación fija, los conventos deben buscar sus propios recursos y para ello procuran por todos los medios atraer al mayor número posible de fieles. Esta vinculación se lleva a cabo a través de distintos medios, siendo uno de los más eficaces el establecimiento de cofradías y el fomento de devociones populares", por lo que muestran un interés por la fundación de cofradías ya que ello significaba "la incorporación de miles de personas a la actividad de las iglesias conventuales y a la vez una sustanciosa fuente de ingresos" (p. 66). Y, en palabras de Villar, "en el origen de esa necesidad espiritual está sin duda el mensaje franciscano y el deseo del Santo de Asís de revivir en forma de figuritas los misterios del Nacimiento y en forma de *Via Crucis* los de la Pasión; unos y otros se prodigan en el teatro de la Baja Edad Media" (A. VILLAR MOVELLÁN, "El papel de la imagen secundaria en los pasos de misterio", en J. ARANDA DONCEL (coord.), *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, vol. II. Córdoba, 1997, p. 35).

[854] El inventario de 1732 así lo refrenda: "cinco retablos, esto es, el mayor con su camarín todo dorado en que está N. P. Jesús con su nicho bajo pequeño en que está Nª Sª de Loreto, y en su cabeça una corona de plata pequeña, y el Niño con su diadema, y campanilla de plata en su campanario pequeño, cerrándose éste con un cuadro pequeño de dicha Santa Imagen; y el camarín con una cortina de tafetán morado con su escudo dorado, que dio de limosna doña Joachina Soler, y cuadro grande de Jesús Nazareno. El otro retablo que está al lado del Evangelio es de talla sin dorar con su camarín en que está la Exaltación de la Santa Cruz y se cierra con un cuadro que lo forman dos puertas con la ymagen misma. El tercero,

estas capillas de la Pasión solían estar adornadas con pinturas alusivas a ese mismo tema que fueran reproduciendo determinados pasajes o escenas significativas, bien por el mensaje que transmitían o bien por incluir alguna devoción de tipo más popular. En el caso de Orihuela se solicitó a fray Antonio de Villanueva que realizara la decoración pictórica no sólo de las paredes de la capilla sino asimismo del camarín[855].



Retablo de Nuestro Padre Jesús. Convento de Santa Ana. Orihuela.

que al mismo lado continua, es también sin dorar con el cuatro del Descendimiento. El cuarto que está enfrente de este, de la misma hechura con un cuadro de Nª Sª de los Dolores; y el otro que está al lado de la Epístola del Altar Mayor con tres nichos y tiene en el de en medio un cuadro de Nª Sª de los Desamparados y en sus colaterales las santas hechuras de Jesús en el Huerto y de Jesús en la Columna" (J. SÁNCHEZ PORTAS, "Documentos para un estudio de la Semana Santa oriolana", *Oleza. Semana Santa 1982*. Orihuela, 1982, s. p.). El estudio más reciente al respecto puede verse en M. CECILIA ESPINOSA, *Historia de la Semana Santa de Orihuela*, vol. II. Orihuela, 2010, pp. 73 y ss.

[855] Debe verse al respecto el trabajo de M. C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *La obra de Antonio Villanueva en Orihuela*. Orihuela, 1998.



Detalle del camarín de Nuestro Padre Jesús. Convento de Santa Ana. Orihuela.



Cúpula. Capilla de Nuestro Padre Jesús. Convento de Santa Ana. Orihuela.

Otra arquitectura de la Pasión es la capilla que se erige exenta en Pego, de planta octogonal, dedicada al patrón de dicha localidad, el *Ecce Homo*, y en la cual se ubicarían los pasos de Semana Santa[856]. Esta capilla, completamente inédita hasta la fecha, bien merece unas líneas de detenimiento en tanto que supone la única construcción de tales características en tierras de la diócesis de Orihuela, no así en la de Valencia donde, por indicación del patriarca Juan de Ribera[857], se hicieron numerosos

[856] El culto al Ecce Homo "constituye un tema iconográfico idóneo en la expresión de valores de la Contrarreforma y bien considerado desde antiguo por la sensibilidad española, querenciosa de versiones directas y concretas" (J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, "El *Ecce Homo* en la escultura granadina. Imagen de devoción, imagen de procesión", en J. ARANDA DONCEL (coord.), *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, vol. II. Córdoba, 1997, p. 137). Sirva esta nota para mostrar mi agradecimiento más profundo a don José Daniel García Mejías, cura-párroco de las iglesias de Pego, y doña Remedios Sanchis, sacristana de la capilla del Ecce Homo.

[857] "Fueron las instancias renovadoras del Patriarca de Antioquía y Arzobispo de Valencia Juan de Ribera –verdadero representante de la ideología tridentina y de los intereses políticos e ideológicos de la Monarquía Católica, Virrey y Capitán General de Valencia entre 1602 y 1604 y principal impulsor de la expulsión de los moriscos en 1609– las que intensificaron la presencia y el poder de la Iglesia en la sociedad valenciana del último tercio del siglo XVI. Un largo y continuado periodo de gobierno de la diócesis valenciana entre 1568 y 1611 que le permitió llevar con mano firme un intenso y continuado programa de reforma y reorganización de las estructuras de la Iglesia. Renovación que había de tener también en correspondencia una traducción en términos materiales, lo que pasaba por

ejemplos siempre bajo la advocación de Cristo o María en la Pasión, por lo que este caso alicantino resulta, además de extraordinario, particularmente especial por sus valores simbólicos y representativos al presentar un espacio centralizado octogonal cubierto por cúpula con tambor asimismo de ocho paños, ubicando en cada una de las capillas laterales los pasos de la Pasión, esto es, Cristo atado a la columna, Jesús de Medinaceli, la Dolorosa, el Nazareno, el Crucificado y Cristo yacente, imágenes de la posguerra mayoritariamente salidas del taller del escultor afincado en Pego Vicente Jerique Chust, y preside en el altar mayor de la capilla una imagen del siglo XVI del Ecce Homo, patrón de la localidad. En sí, la capilla encarna plenamente los valores contrarreformistas en tanto que se disponen las imágenes en su soledad[858] en sus capillas representando la Pasión aunque, desde luego, lo más llamativo del conjunto es precisamente esa disposición centralizada octogonal. El programa iconográfico pasional no se limita a las imágenes de la procesión de Jueves y Viernes Santo sino que, además, en la cúpula se dispusieron ocho lienzos que mostraban la Pasión según fue narrada por el evangelista Juan y cuyos temas representan al propio evangelista, la Oración en el Huerto, el beso de Judas, la negación de San Pedro, Jesús atado a la columna, la coronación de espinas, la Crucifixión y el Descendimiento, todos ellos contemporáneos a la ejecución dieciochesca de la capilla. Sin embargo, y ante la carencia documental, no puede facilitarse la autoría de los mismos más que atribuirlos a un taller valenciano a pesar de haberse insinuado ser obra del también franciscano Antonio Villanueva si bien las diferencias estilísticas y formales con sus lienzos

impulsar la modernización y adecuación de las parroquias. En las obras levantadas a final del siglo en las iglesias de Benissa, Teulada y Pego se dejará notar esta difusión ideológica del impulso reformador de la Iglesia con la introducción, ahora asumida, de una nueva arquitectura de articulación y lenguaje a la romana” (A. BANYULS PÉREZ, “Renaixement a l’ombra de la Contrarreforma. Renovació urbana i arquitectura a la Marina Alta (1535-1632). Les esglèsies de Benissa, Teulada i Pego al tomb del segle XVI”, *III Jornades d’estudis Carmel Giner Bolufer*. Pego, 2009, p. 29).

[858] Este aspecto de la soledad ha sido resaltado por J. CANTERA MONTENEGRO, “El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento”, en AA.VV., *La iconografía en la enseñanza de la Historia del Arte*. Madrid, 2001, pp. 149 y ss.

resultan más que evidentes[859]. En principio, la capilla iba unida al antiguo Hospital de la Caridad pero finalmente se decidió desligarla de aquél y erigirse como una construcción independiente. Se eligió, ante la grande devoción a la imagen del Ecce Homo por parte del pueblo de Pego, por proximidad al arquitecto de Enguera fray Francisco Cabezas, autor, entre otros, de la iglesia del monasterio de Santa Faz (Alicante) y la iglesia de San Francisco el Grande (Madrid), para que elaborara las trazas de una capilla que viniera a sustituir a una fábrica anterior del siglo XVII, entonces aneja al hospital, concluyéndose su fachada en noviembre de 1759[860], para la cual se concibió una portada de único cuerpo, a la manera de retablo, cuya hornacina superior aloja una imagen en piedra del Ecce Homo. Las alegorías de la Pasión asimismo se trasladan al exterior y aparecen los improperios o *Arma Christi* repujados en las chapas de la puerta, originales del XVIII. Así pues, entre una abigarrada decoración de rocallas y leones sujetando las grandes cartelas, aparecen en la hoja izquierda, de arriba abajo, la escalera y la corona de espinas; las tenazas, el martillo y los tres dados y, al final, los tres clavos. En el lado derecho están los relieves de la columna y los flagelos; la lanza y la caña con la esponja y el *titulus* del INRI.

[859] Estos lienzos fueron restaurados en el año 1994 y las conclusiones de dicho proceso fueron ofrecidas en VV. AA., *Restauración de los lienzos de la Capilla del Santísimo Ecce Homo de Pego por la Universidad Politécnica de Valencia*. Valencia, 1994.
[860] J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia, 1993, pp. 104 y 148.


Capilla del Ecce Homo. Pego.


Capilla del Ecce Homo. Pego.



Ecce Homo. Pego.



Cúpula. Capilla del Ecce Homo. Pego.















Capillas. Capilla del Ecce Homo.Pego.



Portada. Capilla del Ecce Homo. Pego.



Puertas. Capilla del Ecce Homo. Pego.

Asimismo, debe reseñarse a este respecto el camarín y su decoración que alberga la reliquia de la Santa Faz en el monasterio de la Verónica (Alicante), perteneciente a las Clarisas aunque en origen fue la casa de los padres Jerónimos como ya se ha visto. En 1661, ante la solicitud del propio Concejo alicantino, se decide erigir una capilla de la Comunión en el monasterio de Clarisas que sirviera además para acoger la reliquia de la Santa Faz, quedando finalizadas las obras en 1680[861]. Muchos autores se han inclinado a atribuir el proyecto arquitectónico al escultor estrarburgués Nicolás de Bussy, personaje de gran trascendencia ya en la zona alicantina por tales momentos, por las concomitancias que presentan ciertas partes de la decoración en madera con otras obras suyas, caso de la portada mayor de la iglesia de Santa María (Elche)[862], si bien no se ha podido probar y asegurar con rotundidad su autoría ante la carencia documental. El camarín es de planta exagonal y presenta en uno de sus lados el camarín de la Santa Faz, uno de los tres velos con que la Santa Verónica limpió el rostro de Jesús, regalo de un cardenal italiano a mosén Pedro Mena, cura por aquél tiempo de la iglesia de San Juan. La planta de seis lados se cubre por una bóveda sexpartita piramidal truncada, que apoya sobre gruesos muros[863]. Lo particular de esta construcción viene tanto por la planta centralizada como por la decoración que la conforma, especialmente las pinturas de la bóveda pues los lienzos que ocupan los paños de pared únicamente aluden a la historia de la Santa Faz y los milagros que obrara, además de presentar el retrato de la corporación municipal de aquél momento, encargada de sufragar la construcción[864]. L. Hernández apuntó en sus interesantes estudios que la parte escultórica había estado a cargo de José Vilanova

---

[861] Esta fecha es proporcionada por E. TORMO MONZÓ, *Levante. Guía de las provincias valencianas y murciana*. Madrid, 1923, p. 276.

[862] L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, t. I. Alicante, 1990, pp. 18-19.

[863] La historia documental de este camarín fue objeto de estudio por parte de I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos del Barroco*. Alicante, 1998, pp. 79 y ss. El análisis del espacio se hizo en L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *El camarín de la Santa Faz de Alicante: estudio de su conjunto pictórico*. Alicante, 1988 y, más recientemente, por parte de J. M. MANZANO FERRER, *La Santa Faz de Alicante. Fe, tradición e historia*. Alicante, 2012, pp. 36 y ss.

[864] El análisis de estos lienzos puede verse en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 368 y ss.

mientras que el autor de las pinturas fue Juan Conchillos[865]. Las seis pinturas de la bóveda muestran ángeles portadores de otras reliquias, en este caso los instrumentos de la Pasión: la columna, la lanza, el cáliz, la Santa Faz, la cruz y la escalera, representándose todo ello con gran dinamismo entre arquitecturas fingidas y perspectiva *sotto in su*[866].



Camarín de la Santa Faz. Monasterio de Clarisas. Alicante.

[865] "Nació en Valencia en 1641. Se formó en la escuela de Esteban March, hombre de mal carácter aunque excelente pintor. Transcurridos algunos años, se trasladó a Madrid donde, según cuenta Palomino, *vio las grandes obras y trató a los grandes maestros que allí habían y donde se detuvo una buena temporada*". La biografía de Conchillos la ofrece L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, t. I, ob. cit., pp. 19-21.

[866] La aportación más reciente al respecto son las fichas que L. Hernández hiciera en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 378-381, que recogen todo lo anterior. Con todo, deben destacarse las influencias de Conchillo que, en palabras de este autor, reflejan a los *cuadraturistas* de Madrid, Claudio Coello o Mateo Cerezo, a quienes conocería en su estancia en la Corte.



Cúpula del camarín. Monasterio de Clarisas. Alicante.





A estos espacios vinculados a la Pasión debe sumarse otra capilla, la actual de la Inmaculada Concepción en la iglesia de San Martín (Callosa de Segura), que en otros tiempos hubo de estar dedicada a Cristo o a María en su Pasión a tenor de las pinturas al fresco de un discípulo desconocido de Antonio Villanueva que presenta en sus muros[867], en tono similar a la capilla de Nuestro Padre Jesús de los Franciscanos (Orihuela), y que se enmarcan en la fase de ornamentación que inunda a todos los ámbitos que se vive en dicha iglesia hacia los años centrales del XVIII en esa suerte de Contrarreforma retardada, pues no solamente se decoran con rocallas las paredes y con pinturas esta capilla sino que por esos tiempos asimismo se llevará a cabo el adorno de las pechinas de la cúpula del presbiterio y el revocado de las paredes. En el muro sur, dentro de una arquitectura fingida aparece una representación de la Dolorosa flanqueada por San Mateo y San Lucas con sus respectivos elementos tetramórficos. Encima de la Virgen y rodeada por una rocalla puede verse la bolsa con las monedas de Judas y varios ángeles con instrumentos de la Pasión (látigo, corona de espinas y lanza) mientras que en el luneto se dispone una representación de la Oración en el Huerto. En el muro norte, enfrentado al primero, la decoración se dispone de una forma similar si bien en lugar de María se pintó una gran cruz y distintos ángeles con más improperios (lanza y caña), custodiados por San Juan Evangelista y San Marcos, acompañados igualmente por sus atributos, rodeados de otros ángeles con reliquias (las tenazas, la Santa Faz, la columna y la esponja. En el luneto superior se ubica el Prendimiento de

[867] L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, t. III. Alicante, 1990, pp. 65 y ss.

Jesús entre ángeles con la corona y el flagelo, en un claro planteamiento escenográfico, cronológicamente fechado hacia los años centrales del siglo XVIII.



Capilla de la Purísima. Iglesia de San Martín. Callosa de Segura.



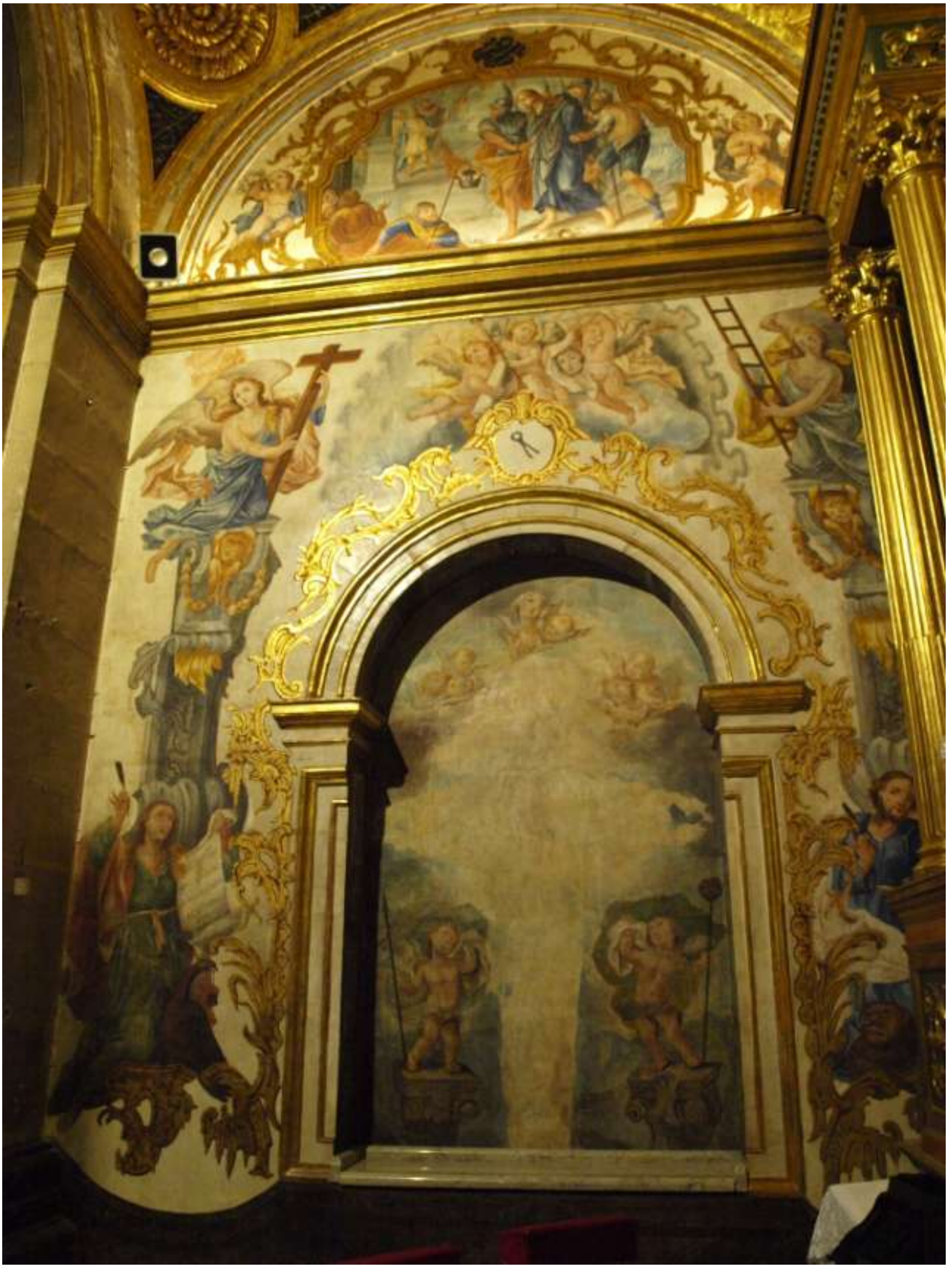
Muro sur de la capilla de la Purísima. Iglesia de San Martín.
Callosa de Segura.



Luneto del muro sur.



Detalle de la iconografía del muro sur.



Muro norte de la capilla de la Purísima. Iglesia de San Martín.
Callosa de Segura.



Detalle de la iconografía.



Luneto del muro norte.

III.1.c El culto a las reliquias de Cristo

Por otra parte, las reliquias estaban asociadas normalmente al culto de los santos pero también las hubo de Cristo y la Virgen, como la conocida como la Santa Faz en Alicante[868], cuyo origen se retrotrae al siglo XV,

[868] Los datos están extraídos de F. SALA SEVA, *La verdad sobre la Santa Faz*. Alicante, 1985, si bien también se han consultado los siguientes trabajos: G. VIDAL TUR, *Síntesis histórica de la Santísima Faz de Cristo venerada en el Monasterio de la Verónica de Alicante*. Alicante, 1942; V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *El monasterio de Santa Verónica (Santa Faz de Alicante)*. Alicante, 1953; V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *Información* ad perpetuam rei memoriam *de los milagros ocurridos en la epifanía de la Santa Faz de Alicante*. Alicante, 1961; F. SALA SEVA, *Catecismo y devocionario litúrgico de la Santa Faz: breves notas histórico-doctrinales acerca de la Sagrada Reliquia*. Alicante, 1966; J. FABIANI, *Disertación histórico-dogmática sobre la sagrada reliquia de la Santísima Faz*

momento en que Pedro de Mena, el sacerdote que estaba al cargo de la iglesia de San Juan Bautista (Alicante) acompaña a un cardenal a Roma al cual el papa Sixto IV regaló un paño de lino con manchas de sangre que conformaban un rostro, ofreciéndoselo a su vez dicho cardenal al párroco alicantino, quien lo deposita en el fondo de un arcón junto con otros tesoros de su iglesia. No obstante, cuando se abre ese arcón el lienzo aparece en la parte superior desplegado y, ante tal hecho insólito, deciden sacarlo en rogativa de lluvia el 17 de marzo de 1489 y, en un momento determinado, en el barranco llamado de *Lloixa*, el sacerdote que lo portaba no pudo seguir andando y al lienzo le brotó una lágrima en el ojo derecho. En ese lugar donde ocurrió el milagro, la Orden de los Jerónimos decidió levantar un monasterio para custodiar la reliquia dedicado a la Verónica, que más tarde pasaría a manos de Clarisas. Ante tal suceso, las familias más adineradas de Alicante quisieron hacerse con un trozo del paño, que fueron menguando el lienzo sobremanera hasta que a inicios del siglo XIX el platero alicantino Bartolomé Amérigo labrara el relicario actual que presenta la Santa Faz en el anverso y una imagen de la Virgen María en el reverso.

---

de Nuestro Señor Jesucristo, venerada en la ciudad de Alicante, ed. facsímil. Alicante, 1974; L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *El camarín de la Santa Faz de Alicante: estudio de su conjunto pictórico*. Alicante, 1988; V. SEVA VILLAPLANA, *El libro de la Santa Faz: V Centenario*. Alicante, 1988; E. CUTILLAS BERNAL, "Quinta fundación de las Clarisas coletas: Santa Faz (Alicante)", *Archivo Ibero-Americano*, año LIV, nº 215-216. Madrid, 1994, pp. 1071-1082; E. CUTILLAS BERNAL, *El monasterio de la Santa Faz: el patronato de la ciudad (1580-1804).* Alicante, 1996; E. CUTILLAS BERNAL, "La polémica ilustrada sobre la reliquia de la Santa Faz de Alicante: un ataque a la Compañía de Jesús", *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, nº 15. Alicante, 1996, pp. 47-72; J. HINOJOSA MONTALVO, *La piedad popular alicantina hace 500 años. La cofradía de la Santa Verónica*. Alicante, 1996; E. CUTILLAS BERNAL, *El monasterio de la Santa Faz: religiosidad popular y vida cotidiana*. Alicante, 1998; E. CUTILLAS BERNAL, *La Santa Faz (1800-1900): del sentir popular a la procesión de las élites*. Alicante, 2001; M. MARTÍNEZ LÓPEZ, *El monasterio de la Santa Verónica*. Alicante, 2003; R. M. CASTELLS GONZÁLEZ, "El camarín de la Santa Faz de Alicante: de la reliquia sagrada a la escenificación laica", *Revista de la CECEL*, nº 4. Madrid, 2006, pp. 193-258; B. CARRASCO, *La Santa Faz: breve reseña histórica de la Faz divina que se venera en el Real Monasterio de la Verónica de Alicante*. Madrid, s. d.



Relicario de la Santa Faz. Monasterio de Clarisas. Alicante.

Además de esta reliquia conviene tener en cuenta los numerosos relicarios existentes en tierras de la diócesis de Orihuela que albergaron algún recuerdo material de Cristo, muy especialmente los llamados *Lignum Crucis*[869], de los cuales se conservan unos interesantes ejemplares, desde el

[869] Estos relicarios contenían algunas astillas de la cruz en la que fue clavado Cristo, lo que resulta para el prof. M. Pérez Sánchez "la más preciada reliquia que cualquier templo o particular cristiano podría enorgullecerse de tener" (VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., p. 436).

muy importante relicario de la iglesias de las Santas Justa y Rufina (Orihuela), temprana[870] obra de 1573 por el platero valenciano Alberto Martínez, o el de la iglesia de San Jaime (Onil), del último cuarto del siglo XVI, cuyo pie presenta las llamadas *Arma Christi* o *Improperios*, todo ello rodeado de abundante ornamentación de cueros recortados y otras formas vegetalizantes en plan esquemático[871]. El siglo XVII ofrecerá, por su parte, una buena muestra de este tipo de relicarios, destacando particularmente el ejemplar del convento de Clarisas de Nuestra Señora del Milagro (Cocentaina), ejecutado con cristal de roca y monturas de plata sobredorada, además de rubíes, esmeraldas y otros cabujones de cristal, respondiendo a un modelo italiano, más concretamente de Palermo, posiblemente donación de Francisco de Santisteban, duodécimo conde de Concentaina y virrey de Cerdeña y Sicilia. Presenta un pie un oval con montura, nudo ovoide y astil de escasa altura, todo ello unido mediante piezas de plata, conservándose la reliquia en una teca oval ubicada en la confluencia de los dos brazos de la cruz, cuyos remates están delicadamente tallados a manera de volutas[872]. El mismo convento conserva otro relicario que contiene dos fragmentos de la Vera Cruz y una espina de la corona de Cristo, cada una en una cápsula distinta, lo que hace de ella una pieza de notable interés que muestra la adaptación de los modelos italianos a las pautas tradicionales seiscentistas, destacando tanto la presencia de las tres reliquias como el tan escultórico Cristo que permanece clavado[873]. En la iglesia de Santiago (Albatera) subsiste un interesante relicario compuesto por una teca del siglo XVII embutida en una cruz de plata de inicios del XVIII, si bien en realidad

---

[870] Se menciona la palabra *temprana* precisamente porque pertenece ya a la recién creada diócesis, disgregada de la de Cartagena en 1564. Esa especial circunstancia y el impacto de la Contrarreforma en el terreno suntuario propiciaron un particular cuidado a los objetos litúrgicos destinados a un culto más solemne y cuidado. En ese contexto debe enmarcarse, a juicio de M. Pérez Sánchez, este relicario (VV. AA., *La faz de la eternidad*, ob. cit., pp. 276-277).

[871] VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 294-295.

[872] Esta cruz y su interesante historia como dádiva ha sido señalada en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 406-407. Asimismo, puede verse E. LÓPEZ CATALÁ, “El patrimonio del convento de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina”, en VV. AA., *Clarisas. 350 años en Cocentaina*. Cocentaina, 2005, p. 315.

[873] VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 408-409 y E. LÓPEZ CATALÁ, “El patrimonio del convento de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina”, en VV. AA., *Clarisas. 350 años en Cocentaina*. Cocentaina, 2005, p. 316.

podría tratarse de una donación particular, quizá de los benefactores de la fábrica barroca de dicha iglesia, dado que ese tipo de pectorales con que está formada la teca procedían de los ámbitos devocionales[874]. Y si durante la Contrarreforma la arquitectura, el amueblamiento y los ajuares se adecuaron a los nuevos tiempos y a las nuevas necesidades de culto, estos relicarios no lo fueron menos y también hubieron de adaptarse, como fue el caso del relicario de la iglesia de los Santos Juanes (Catral) pues a un pie gótico se le añadió la cruz-relicario barroca en 1719 sin que se conozcan los motivos que llevaron a tal acción, aunque el profesor Pérez Sánchez sugiere que fuera "tal vez por la antigüedad o la veneración que despertaba"[875].



Relicario del Lignum Crucis. Iglesia de las Santas Justa y Rufina. Orihuela.

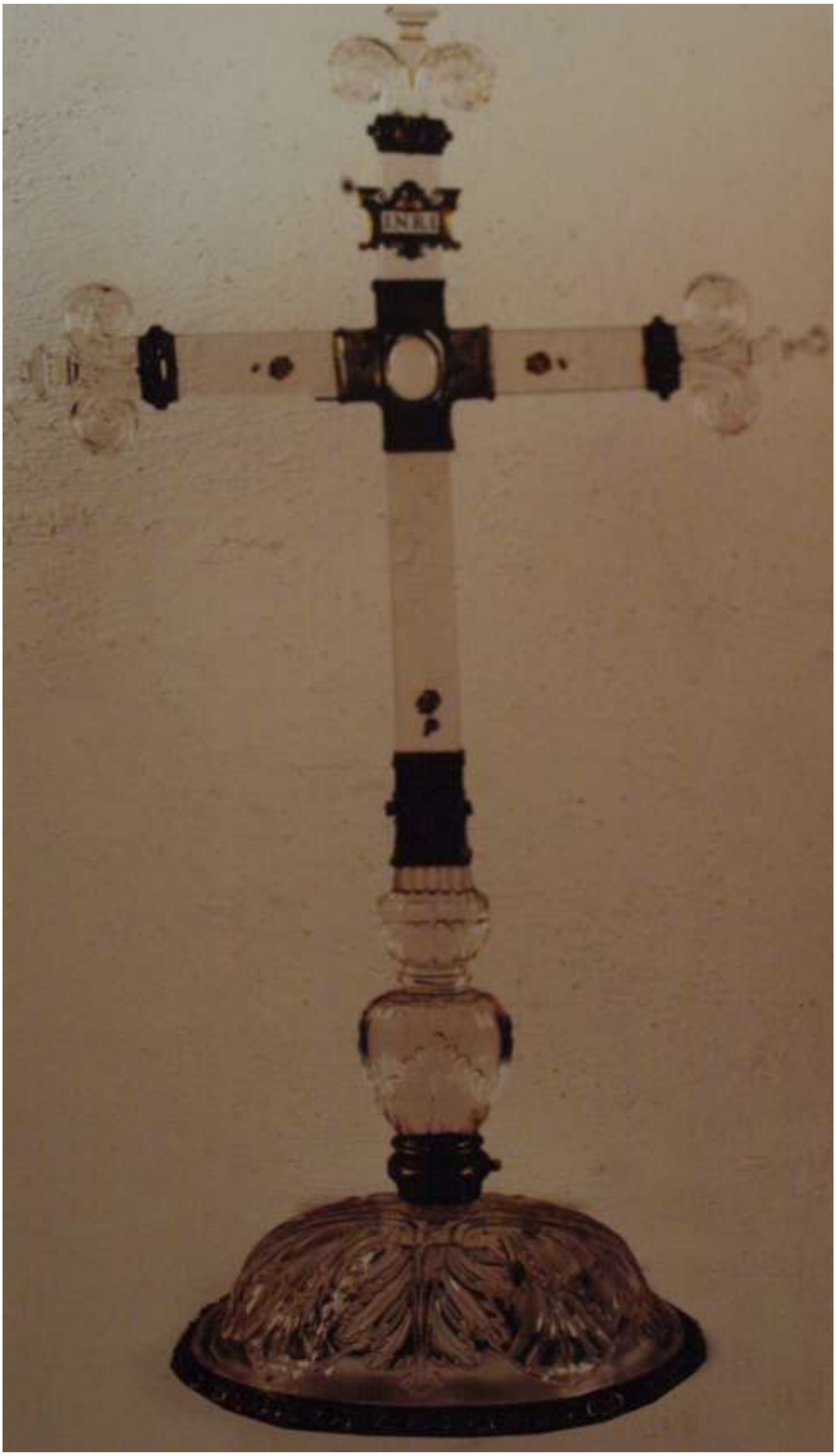
[874] VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 436-437.
[875] VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 268-269.



Relicario del Lignum Crucis. Iglesia de los Santos Juanes. Catral.



Relicario del Lignum Crucis. Iglesia de la Asunción. Onil.



Relicario del Lignum Crucis. Iglesia de Santa María. Cocentaina.



Relicario del Lignum Crucis. Iglesia de Santiago. Albatera.

***

La defensa del culto externo que Trento proclamó, supuso uno de los mayores acercamientos entre las tendencias oficial y popular de la religión.

Sin embargo, esta aproximación a la religiosidad popular no obstó para que Trento se propusiera depurar el ambiente general de relajación moral del que le habían acusado los luteranos. Resignada a la pérdida de los países protestantes, la Iglesia se siente más segura, en el aspecto dogmático, en los países que conservaba tras la Contrarreforma. Por ello, todo cuanto escapara peligrosamente al control eclesiástico se prohibía o, a lo sumo, se intentaba controlar exhaustivamente, con idea de evitar que se recayera en los excesos de los que existían numerosos antecedentes. En ese ambiente contrarreformista se puede observar cómo el arte, hasta entonces concebido como un objeto de puro deleite estético y dirigido a una minoría de entendidos, es ahora convertido por la Iglesia en un instrumento de propaganda orientado a la captación de las grandes masas, incluyendo tanto los sectores cultos como los populares, iniciándose al compás la proliferación de muchas cofradías penitenciales que se encuentran con el ánimo de la Iglesia, pues las representaciones escultóricas de las escenas pasionales suponían un inmejorable método de adoctrinamiento popular. Las cofradías de penitencia fueron, tal vez sin pretenderlo, el receptáculo donde las ideas tridentinas encontraron mayor facilidad de introducción, lo que determinó en parte los elementos que las caracterizaron.

III. 2) LA EUCARISTÍA

El Concilio de Trento, especialmente en la sesión XIII, puso especial énfasis en redefinir y actualizar la Eucaristía como sacramento y como sacrificio ante los ataques de los protestantes, que no veían en ella la presencia real de Cristo y consideraban que sus prácticas eran idolátricas[876]. Así pues, los padres asistentes al Concilio tuvieron la difícil tarea de dar respuesta a tales aseveraciones y exponer que efectivamente, la presencia de Cristo en la Eucaristía era real y que la ceremonia de la misa debía verse de la misma manera que Jesús se sacrificó en la cruz[877]. Los decretos de dicha sesión así lo justifican y explican el magno desarrollo que conocieron las manifestaciones artísticas en torno a dicho sacramento, pudiendo hablarse de un auténtico triunfalismo[878], como se ve en la erección de los templetes o

[876] "El Concilio tridentino dedicó buena parte de sus esfuerzos, debates y desvelos a uno de los dos sacramentos reconocidos por el protestantismo, por supuesto crucial para la fe cristiana católica, intrínseca y genuinamente unido al mismo concepto de la misa, y tan reinterpretado antes de la inauguración de Trento" (S. GÓMEZ NAVARRO, "La Eucaristía en el corazón del siglo XVI", *Hispania Sacra*, nº 58. Madrid, 2006, p. 511). Asimismo, conviene señalar la doble vertiente del debate eucarístico en Trento, según señala Vico, al distinguir entre el punto de vista dogmático al definir "con claridad la presencia real de Jesús en el Santísimo Sacramento y rebatiendo así las tesis protestantes" y el punto de vista reformista que intentaba "corregir prácticas, supersticiones que con el paso del tiempo se habían implantado en torno a la misa" (A. VICO VICO, "El Santísimo Sacramento como centro de la piedad", en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. I. Madrid, 2003, pp. 449-450). Este aspecto ha sido ampliamente reflexionado en el estudio de M. P. BERTOS HERRERA, *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*, vol. I. Granada, 1986, pp. 9 y ss.

[877] Fue tarea del Concilio y los asistentes a él rebatir aquellos aspectos de la liturgia y el culto que habían sido objeto de ataque por parte de las escisiones heresiarcas "rechazando sus enseñanzas alternativas y reafirmando las creencias católicas que se ponían en duda". En realidad, "aunque hubo herejías y cismas antes de la Reforma protestante, el amplio conjunto de doctrinas que ahora se rebatían presentaba una amenaza sin precedentes" (M. D. W. JONES, *La Contrarreforma*…, ob. cit., pp. 73-74). Ello asimismo es estudiado en F. J. DELICADO MARTÍNEZ, "Las cofradías del Santísimo Sacramento en el noreste de la región de Murcia (Jumilla y Yecla) y la festividad del Corpus Christi", en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. II. Madrid, 2003, pp. 36 y ss.

[878] "La Eucaristía, a partir de este momento, adquiere un tono triunfal, siendo la glorificación externa del Santísimo Sacramento es una de sus principales consecuencias. La doctrina, la liturgia, el culto, las artes, la literatura, todo interviene y participa para lograr esa máxima glorificación desbordante, donde se unen la riqueza litúrgica, las formas complicadas y caprichosas de las artes y el no menos lenguaje persuasivo y certero de los sermones y autos sacramentales" (M. P. BERTOS HERRERA, *El tema de la Eucaristía en el arte*…, ob. cit., p. 24). Trens, por su parte, no duda en señalar que "en el siglo XVII el

tabernáculos[879], algunos de ellos exentos creando auténticos espacios destinados al culto a la Eucaristía en los que la Sagrada Forma estaba permanentemente expuesta en la oportuna custodia[880], o los frontales del altar, renovados en esa época tras conocer su nuevo estatus asignado por el Concilio de Trento, con todo el increíble aparato decorativo desplegado en torno a él. Además, en el plano de la arquitectura, destacan, junto con los templos eucarísticos con el templete aislado en el centro del presbiterio, las capillas de la Comunión, creación genuinamente valenciana[881], contando la diócesis de Orihuela con un nutrido grupo de tales espacios en templos que, o bien se levantan al compás contrarreformista, caso de la que presenta la colegiata de San Nicolás (Alicante), casi contemporánea de la fábrica, o bien se erigen estas capillas anexas a iglesias ya existentes como ocurre en la iglesia de Santiago (Orihuela), pues a un templo gótico con el presbiterio remozado en época renacentista se le añade una capilla de la Comunión barroca, cuyos alardes artísticos favorecieron muy especialmente la exaltación al Santísimo Sacramento. El culto eucarístico asimismo se vio

sentimiento religioso entra en una fase barroca. Los tratados doctrinales, los actos litúrgicos, las representaciones artísticorreligiosas, toman un grandioso énfasis en el que colaboran la piedad y la polémica. Han pasado aquellos años en que el sol de la Eucaristía brillaba en un cielo sin nubes, apretada dentro de un viril convertido en centro de la vida cristiana y aun civil… En una palabra, la Eucaristía aparece en tono triunfal, como una apoteosis que llega a hacer olvidar entre los fieles la idea de sacrificio que se ofrece a Dios y tiende a convertirla en espectáculo que se ofrece a los hombres. Es la época de la glorificación externa del Santísimo Sacramento" (M. TRENS, *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona, 1952, p. 224).

[879] "En efecto, la devoción al Sacramento de la Eucaristía, donde Jesucristo está realmente presente, en contra de lo que opinaban Calvino, Lutero y otros heresiarcas, fue uno de los instrumentos más empleados por la reforma católica para mantener la fe y piedad del pueblo cristiano. Altares con tabernáculos presidían las iglesias medievales reformadas por G. Vasari en Florencia y también hubo otro en la capilla mayor del Gesú" (A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Liturgia y culto en las iglesias de Palladio", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VII-VIII. Madrid, 1996, p. 64).

[880] En efecto, la orfebrería española "cuenta con verdaderos tesoros" puesto que "la Iglesia ha puesto siempre el mayor interés en los recipientes sagrados que contienen el Cuerpo y la Sangre de Cristo" (M. E. CABELLO DÍAZ, "Las palomas eucarísticas", en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. II. Madrid, 2003, p. 575).

[881] En ese sentido, debe destacarse la iglesia eucarística del colegio del *Corpus Christi* de Valencia, mandado edificar por el patriarca Juan de Ribera. En dicha ciudad, en palabras de S. Sebastián, "la devoción eucarística estaba favorecida por la tradición del Cáliz de la Última Cena, conservado en una capilla de la catedral". El templo sigue la disposición netamente contrarreformista y, por ello, en ocasiones se ha tildado a Ribera como "el Borromeo español" (S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1981, pp. 177 y ss.).

reforzado por las procesiones del *Corpus Christi* y todo lo que a ellas les rodeó, como la carroza triunfal en la que se ubicaba la custodia o las danzas que precedían el cortejo, signo y símbolo todo ello de la adoración a Cristo en el misterio de la Transubstanciación, sin olvidar las numerosas pinturas y representaciones iconográficas de temas alusivos a la Comunión que podían verse en los espacios eucarísticos, caso de las puertas de acceso a la Capilla de la Comunión desde el claustro de la colegiata de San Nicolás y otros ejemplos pictóricos presentes en las Capillas dedicadas al Santísimo en iglesias como la de Biar, Aspe, Novelda o Agost con el fin de enfatizar el mensaje eucarístico que la misma arquitectura ofrecía. O sea, que al auge de la devoción de la Eucaristía le acompañó, lógicamente, un particular desarrollo tanto de las artes como de las instituciones que las promovieron[882], como cofradías y hermandades dedicadas al culto eucarístico que proliferaron por tales momentos y tuvieron como cometido la organización de la procesión del Corpus Christi, la procesión de procesiones[883], haciéndose todo en función de tal exaltación[884], por lo que el

---

[882] "En las épocas de gran fe, de sentido sobrenatural y de fervor eucarístico, los fieles, ricos e indigentes, acumularon en torno de la sagrada Hostia un tesoro inmenso de riqueza y de arte, con el que quisieron expresar palpablemente sus sentimientos de adoración y gratitud hacia el Dios que por ellos se hizo pobre e inválido. No sólo las grandes catedrales y monasterios, sino también las más humildes aldeas echaron sus ahorros, acumulados con grande angustia y trabajo, a los pies del Divino Maestro, que nos ha convidado a sentarnos a su mesa. Todavía causa asombro encontrar en lugares pobrísimos alhajas de incalculable valor destinadas al culto eucarístico. Este tesoro de Dios tiene un enorme interés humano. La piedad eucarística se revistió de las más bellas galas artísticas. Gracias a ella se crearon y mantuvieron brillantemente estilos y formas que son gloria del genio y habilidad del hombre" (M. TRENS, *La Eucaristía*…, ob. cit., p. 270).

[883] En ocasiones se ha designado a esta procesión como "la principal manifestación pública del culto eucarístico", pues a partir del Concilio de Trento, el culto público a la Eucaristía se convierte en baluarte de la proclamación de la fe católica ante las herejías de los protestantes", llegando a convertirse en "la fiesta mayor de cada una de las ciudades y pueblos" (F. AMORES MARTÍNEZ, "Culto y fiesta en torno al Santísimo Sacramento en los pueblos de Aljarafe de Sevilla (1550-1835), en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. I. Madrid, 2003, p. 529).

[884] La cita de Montoya sobre este particular resulta muy oportuna, pues este autor afirma que, tras los excesos y desviaciones padecidos con respecto a la exposición del Santísimo y que fueron censuradas por los protestantes, el Concilio de Trento, "celoso guardián de la más pura ortodoxia católica", salió al frente de esas opiniones y provocó prácticas más acendradas del culto y devoción al Santísimo (S. MONTOYA BELEÑA, "El Sagrario transparente y la Cofradía del Santísimo Sacramento de Campillo de Altobuey (Cuenca). Siglos XVII-XX", en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. II. Madrid, 2003, pp. 885 y 893-894).

arte se convertía ahora más que nunca en un elemento propagandístico[885] y sus responsables, los artistas, debían cristalizar y materializar todo el nuevo universo que la Iglesia Católica pretendía exaltar[886] bajo el mecenazgo de los eclesiásticos, las cofradías o la nobleza, que vieron en el patronazgo artístico una forma de hacer pública su privilegiada posición y su acaudalada economía pero también una ocasión sin par de dirigir las devociones al mostrar un determinado mensaje[887].

---

885 "El arte religioso era una incitación a la piedad, un medio para la salvación y el instrumento más persuasivo de educación y propaganda" y, aunque no hubo intención de imponer un estilo determinado, lo cierto es que "el principal objetivo del arte debía ser la claridad del mensaje. Los artistas se convirtieron así en predicadores" (M. D. W. JONES, *La Contrarreforma*…, ob. cit., p. 105). En ese sentido, "la Contrarreforma, que aseguró al arte en el culto la mayor parte que se puede imaginar, no quería solo seguir fiel a la tradición cristiana de la Edad Media y del Renacimiento, para acentuar con ellos su oposición al protestantismo, siendo amiga del arte cuando los herejes eran enemigos de él, sino que quería servirse del arte, ante todo, como arma de las doctrinas de la herejía" (A. HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, vol. II. Madrid, 1973, p. 42). Bertos ha señalado muy oportunamente que "bajo lo puramente estético, bajo las apariencias de esas obras de arte, hay toda una lección moral y religiosa encaminada a enseñar, servir de ejemplo y adoctrinar a los fieles católicos acerca de los principales misterios de nuestra religión" (M. P. BERTOS HERRERA, *El tema de la Eucaristía*…, ob. cit., p. 23).

886 A este respecto, las palabras del pintor Pacheco son muy elocuentes: "porque entendiendo Nuestro Señor Dios ser adorado de cada uno con alma y cuerpo, ayudan las imágenes, como cosa del culto exterior, a protestar la reverberancia que tenemos en nuestro afecto interior, dedicándola a Dios como oblación y especie de sacrificio…No se puede cabalmente declarar el fruto que de las imágenes se recibe: amaestrando el entendimiento, moviendo la voluntad, refrescando la memoria de las cosas divinas; produciendo juntamente en nuestros ánimos los mayores y más eficaces efectos, representándose a nuestros ojos y, a la par, imprimiendo en nuestro corazón actos heroicos y magnánimos, ora de paciencia, ora de justicia, ora de castidad, mansedumbre, misericordia y desprecio del mundo. Además de lo que se ha dicho, hay otro efecto derivado de las cristianas pinturas, importantísimo, tocante al fin del pintor católico; el cual, a guisa de orador, se encamina a persuadir al pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión…Y así como el oficio del orador es hablar convenientemente y a propósito, así el fin [del pintor] será persuadir lo que pretende… Así el pintor, cuanto a la parte que conviene con el orador, tendrá obligación de formar la pintura de suerte que consiga el fin que se pretende con las sagradas imágenes… Vean los pintores de este tiempo a lo que están obligados" (F. PACHECO, *Arte de la pintura (Sevilla, 1649)*, ed. de B. BASSEGODA i HUGAS. Madrid, 1990, p. 46). Los más estudios recientes demuestran que "poco a poco fueron los propios artistas los que asumieron las líneas maestras de la Contrarreforma y, gradualmente, fueron internalizando el espíritu de la Reforma católica al igual que hicieran sus correligionarios pertenecientes al clero" (R. PO-CHIA HSIA, *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*. Madrid, 2010, pp. 191 y ss.). En palabras de Weisbach, "ni aun para las obras destinadas para la Iglesia se mantuvo un cumplimiento severo de estos preceptos de censura" (W. WEISBACH, *El Barroco*…, ob. cit., p. 81).

887 El tema del mecenazgo artístico por parte de los obispos ha sido estudiado en capítulos precedentes. Sin embargo, conviene citar el exhaustivo estudio, especialmente de las capas altas de la Iglesia en su papel de protectores de las artes, que propone R. PO-CHIA HSIA, *El mundo de la renovación*…, ob. cit., pp. 194 y ss.

III.2.a Tabernáculos

Desde los propios finales del Concilio de Trento, y en una acción muy impulsada por los escritos del cardenal Borromeo, fueron desmontándose todos aquellos elementos que codificaran la visión del altar mayor, tales como los coros que ocupaban las naves de las iglesias, con el fin de eliminar todo aquello que impidiera la visión total y completa de la mesa del sacrificio, que debía contemplarse desde cualquier punto de vista y, muy especialmente, la Eucaristía que se exponía en el tabernáculo[888]. El mismo cardenal Borromeo ya ordenó que el tabernáculo fuera colocado en el centro del altar mayor[889], el cual debía ocupar a su vez el centro del

[888] La justificación del panorama de los templos eucarísticos en España ha sido tratada con minuciosidad por A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Liturgia y culto en las iglesias de Palladio", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VII-VIII. Madrid, 1996, pp. 51-67 y G. RAMALLO ASENSIO, "El templo como espacio eucarístico", en VV. AA., *Mane Nobiscum. Camino de Paz*. Orense, 2005, pp. 47-58. En capítulos anteriores se ha aludido ya a esta condición netamente contrarreformista de la concepción eucarística de las iglesias por lo que no se redunda en ello.

[889] "Es necesario que el tabernáculo de la Santísima Eucaristía se coloque en el altar mayor, en este lugar conviene que se haga alguna instrucción acerca de él. Primeramente, cuando se puede, es adecuado que en las iglesias más insignes, aquél se haga de láminas argénteas o broncíneas, y las mismas doradas, o del mármol más precioso. Este tabernáculo, brillantemente elaborado y aptamente bien unido entre sí, esculpido igualmente con pías imágenes de los misterios de la pasión de Cristo Señor, y decorado, mediante el juicio de un varón perito, con artificios de oro en ciertos lugares, exhiba la forma de ornato religioso y venerable. En cambio, por dentro debe ser recubierto completamente con tablas de álamo, o de otra clase con tal que la Santísima Eucaristía con aquél revestimiento sea defendida completamente de la humedad que sale del género de metal o de mármol. Donde el tabernáculo no se haga de ese modo, entonces constrúyase con tablas no de nogal u otras que originan humedad, sino de álamo o símiles pulidamente elaboradas y las mismas adornadas con una escultura de imágenes religiosas, como arriba, y doradas las mismas. Amplio, según la dignidad y la magnitud o tipo de la iglesia en cuyo altar mayor debe colocarse. La forma, octogonal o redonda, en la medida que parezca más elegante y religiosamente apropiada para la forma de la iglesia. En la parte superior del tabernáculo esté la imagen de Cristo, resurgiendo gloriosamente o mostrando las sacras heridas; o, si en el altar de una iglesia pequeña, por la ocupación del tabernáculo no puede haber un lugar conveniente para la cruz, la cual se colocaría de otra manera sobre él, ésa fíjese perpetuamente en lugar de otra sacra imagen en la parte alta del tabernáculo, o alguna vez arréglese movible con decoro para las procesiones, con una sacra efigie de Cristo crucificado unida. Además, el mismo tabernáculo adhiérase fijo bien firmemente apoyado sobre la fuerza de la base adornada del altar, o sustentado con las firmes gradas del altar, confeccionadas decorosamente, o con estatuas de ángeles u otros sostenes que exhiben un adorno religioso; incluso protéjase muy bien con llave. Sobresalga colocando lejos del frente del altar, no menos de un codo y dieciséis pulgadas, en tal forma que el corporal pueda expandirse y, cuando alguna vez se necesite, se ponga cómodamente en una caja de boj en el altar; y que no diste en tal forma que para sacar la sacra Eucaristía haga falta al sacerdote también una grada de madera, a no ser que la condición del sitio y de aquella

ábside de manera destacada levantado sobre una escalinata que lo hacía aún más visible. En territorio español esta tendencia de ubicar el tabernáculo exento en el centro de la capilla mayor presenta una doble vertiente, por un lado la andaluza[890], con ejemplos tan paradigmáticos como el original de la catedral de Granada[891] cuya concepción del espacio servirá de modelo para las catedrales de Guadix o Almería con idéntico modelo y, por otro lado, la variante de la Corte y, por tanto, unida a lo herreriano, como son los templos de la catedral de Valladolid, la iglesia de Santa María de la Alhambra[892] y la iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares[893], los cuales presentan asimismo templetes exentos en plena sintonía con lo auspiciado por aquél

---

estructura exija otra cosa" (E. I. ESTRADA DE GERLERO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos de San Carlos Borromeo*. México, 1985, pp. 18-20).

[890] A este respecto se hace obligatoria la consulta del estudio de J. RIVAS CARMONA, "Los tabernáculos del Barroco andaluz", *Imafronte*, nº 3-4-5. Murcia, 1989, pp. 157-186.

[891] En este caso es obligatoria la cita del libro de E. E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, 1990. Aunque se pensó en el mármol para labrar este templete, se desechó dicho material como vil, eligiéndose la madera dorada como más conveniente. Así se señala en actas del Cabildo Catedralicio de 6 y 10 de octubre de 1559 (pp. 213-214). El papel pionero de este templete granadino también ha sido resaltado por A. BONET CORREA, "Retablos del siglo XVII en Puebla", *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1963, p. 244 y del mismo autor "Valoración urbana y artística de Antequera", prólogo al libro de J. M. FERNÁNDEZ, *Las iglesias de Antequera*. Antequera, 1971, p. 42.

[892] Se planteó un templete exento para la catedral vallisoletana "para acercar el altar al pueblo al objeto de que fuese visible desde cualquier punto del crucero; pero ello era comprensible en los vastos recintos de las catedrales o de otras iglesias de gran amplitud, pero no en la pequeña parroquia de Santa María de la Alhambra, donde los pocos fieles que en ella cabrían podrían visualizar el altar aunque estuviese colocado al fondo del presbiterio" (A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Liturgia y culto en las iglesias…", ob. cit., p. 47). Puede verse del mismo autor "La arquitectura religiosa de Juan de Herrera y la Contrarreforma", en VV.AA., *Juan de Herrera y su influencia*. Santander, 1993, pp. 198 y ss. Para el caso de la iglesia de Santa María de la Alhambra, es de consulta el trabajo de J. M. GÓMEZ-MORENO CALERA, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento*. Granada, 1989, pp. 142 y ss.

[893] "En el templo de las monjas bernardas de Alcalá de Henares se percibe especialmente este efecto porque el eje mayor de la elipse apunta unívocamente hacia el tabernáculo exento que preside la capilla mayor…el enorme tabernáculo eucarístico aislado –al que sin embargo se adosa la mesa del altar– fue excepcional por aquellas fechas en España; fue fabricado por el jesuita Francisco Bautista" (A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Liturgia y culto en las iglesias…", ob. cit., p. 51). Sobre esta iglesia pueden consultarse los libros de A. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid, 1961 y C. RÓMAN PASTOR, *Sebastián de la Plaza, alarife de la Villa de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1979. También V. TOVAR MARTÍN, "Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del Rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid", en VV. AA., *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*. Madrid, 1986, pp. 93 y ss. Respecto a la significación de su planta oval son importantes los estudios de A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Entre el Manierismo y el Barroco: iglesias españolas de planta ovalada", *Goya*, nº 177. Madrid, 1983 y "La planta elíptica: de El Escorial al Clasicismo español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II. Madrid, 1990.

momento. Algo de esos modelos, como ya se ha visto, y también influido por las palabras del arzobispo Aliaga[894], se llevó a la arquitectura contrarreformista de nuevo cuño de la diócesis de Orihuela, sobre todo en la colegiata de San Nicolás (Alicante) y la iglesia de Santa María (Elche) al disponer sus respectivos templetes aislados en el centro del ábside siguiendo claramente el alegato contrarreformista de la exaltación eucarística, si bien se dieron otras ocasiones en que esos tabernáculos hubieron de adaptarse a la arquitectura preexistente, como en la catedral de Orihuela o la también oriolana iglesia de Santiago, para las que se plantearon en el último tercio del siglo XVII, momento en que surgen todos los templetes en los templos de la diócesis, sendos tabernáculos en los que se expusiera perennemente la Eucaristía al hilo de lo que se había comenzado a practicar en el primigenio modelo granadino. Estos templetes o tabernáculos, aunque en ocasiones se llega a confundir su función o su nomenclátor con el propio sagrario por la doble significación de ser trono de Cristo y evocar el Templo de Salomón[895], constituyen una tipología que ciertamente es inusual en España, únicamente aplicada a grandes templos, y mucho más en las zonas periféricas como la diócesis oriolana ante el protagonismo que conoció el retablo, mucho más efectista y con más posibilidades de mostrar pinturas y esculturas que descifraran un mensaje determinado, por lo que, de entrada, la presencia de algunos templetes en la zona oriolana, en el sureste español, resulta, cuanto menos, excepcional y extraordinaria no solamente por su

[894] Aliaga indica que una de las modalidades de exponer al Santísimo era en esos templetes que debían ocupar la base del retablo mayor, de planta cuadrada u octogonal, dorado, rematado por una cruz, bien rodeado de cortinajes (F. PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*. Valencia, 1995, pp. 65-67).

[895] Ello es puesto de relevancia en J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la catedral de Málaga*. Málaga, 1995, especialmente el capítulo I, "Arquitectura y simbolismo del tabernáculo", pp. 21-25. Ese aspecto también es tratado en J. RIVAS CARMONA, "Los tabernáculos del Barroco andaluz", *Imafronte*, nº 3-4-5. Murcia, 1989, pp. 157-186. Para este último autor, los tabernáculos "daban la imagen del tabernáculo que Dios plantó entre los hombres, incluso desde su propio trazado al conjugarse en ellos cuadrado, en planta, y círculo, en cúpula de remate…La misma presencia eucarística bajo ese dosel viene a completar el simbolismo. Son, pues, como el trono de Dios en la Tierra y así eran considerados en aquella época" (pp. 159-160). Debe consultarse asimismo el interesante trabajo de J. GONZÁLEZ TORRES, "El tabernáculo. Hito sacramental y referente espacial en las catedrales andaluzas", en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 313 y ss.

presencia en el epicentro del culto sino también por su configuración y materiales, generalmente de planta central con mármoles[896] y otros embutidos, materiales justificados plenamente por las ideas contrarreformistas, con aditamentos de ricas materias, cuando no se prefirió la madera policromada y bien adornada como en la iglesia de Santa María (Alicante), para la cual se hace en el siglo XVIII un templete cerrado. Su carácter especial y extraordinario explica que únicamente se contara con tabernáculos en pocos templos de la diócesis, si bien tales templos no fueron iglesias sin más sino que el templete tuvo su acomodo en la catedral, la colegiata, la iglesia de Santiago (Orihuela), la de Santa María (Alicante) y Santa María (Elche), es decir, los grandes templos de la diócesis merced a sus altos rangos eclesiales, a veces unido a un retablo pero en otras ocasiones exento.

El primero de los templetes que se hace en la diócesis de Orihuela fue levantado en el presbiterio de la colegiata de San Nicolás de manera exenta, en el centro del presbiterio, alineado con el eje longitudinal que potenciaba la presencia de la capilla mayor dedicada al titular de dicho templo y el camarín, en el segundo cuerpo, que acoge a la Virgen del Remedio, patrona de Alicante. La Eucaristía, por tanto, quedaba expuesta de manera perpetua en ese tabernáculo de mármoles polícromos labrado en Italia[897] aunque posiblemente con trazas enviadas desde España[898] y que

---

[896] La presencia del mármol en la Edad Moderna, después de los grandes ejemplos del XVI, estará unida a la Contrarreforma, pues ella “propició un sorprendente esplendor como recurso clave para la exaltación de lo sagrado ante los ojos de los fieles. De aquí no extraña que el ajuar destinado al culto se cuidara y enriqueciera con denodado empeño” lo que explica que el éxito de los mármoles, “que en sus cualidades otorgaban policromía y brillo, incluso sus embutidos se asimilan a los engarces de la joyería, además de contribuir a la exaltación de la nobleza y del empaque de la creación artística” (J. RIVAS CARMONA, “La significación de los mármoles en el Barroco andaluz”, en A. J. MORALES MARTÍNEZ (coord.), *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, vol. I. Antequera, 2009, pp. 209-224). Ello se pone en relación con la estética un tanto neomedieval que ya advirtió Wittkower en las capillas Sixtina y Paolina pues “mármoles de colores, oros y piedras preciosas se combinan para causar una impresión de deslumbrante esplendor que supera los efectos de color” pues, al decir de Molanus, “la iglesia, imagen del cielo en la tierra, debía estar decorada con los más preciados tesoros que hubiera” (R. WITTKOWER, *Arte y Arquitectura en Italia 1600*-1750. Madrid, 1979, p. 29).

[897] Desde luego, es más que evidente que, a pesar de que se proporcionaran trazas desde Alicante, la impronta italiana se deja ver en el mismo uso del mármol, tan distinto a lo que

resulta la continuación de los modelos que proponían Herrera Barnuevo para la capilla de San Isidro (Madrid)[899] y el de Melchor de Aguirre en la iglesia de Santa Cruz la Real (Granada)[900], por lo que nuevamente se advierte esa doble vía de influencias pues el madrileño consagra la columna salomónica como soporte perfecto para estos templetes mientras que con el granadino presenta numerosas semejanzas desde el punto de vista estructural y por el uso de los mármoles. La historiografía indicaba que se había salvado del bombardeo francés de 1691 por lo que, para ese entonces, el tabernáculo ya debía presidir el presbiterio alicantino, si bien los hallazgos documentales de J. Sáez desvelan que en el año 1688 ya estaba colocado este templete[901] en el marco de las obras que en el último tercio del XVII se emprendieron en la colegiata, especialmente la decoración de la capilla del titular con su

---

se venía practicando por tierras andaluzas o en otras zonas de la península, pues en el ejemplar alicantino abunda el blanco y un inusitado gusto por los veteados y granulados del mármol frente a la más enfática y limpia policromía de lo nacional (J. RIVAS CARMONA, "La significación de los mármoles…", ob. cit., pp. 209-224 y del mismo autor *Arquitectura y policromía: los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, 1990. Puede verse asimismo J. RIVAS CARMONA y R. CABELLO VELASCO, "Los mármoles del Barroco murciano", *Imafronte*, nº 6-7. Murcia, 1990-1991, 133-142.

[898] Ello tampoco constituye un hecho ni aislado ni extraordinario pues debe tenerse en cuenta, en primer lugar, el contacto tan fluido con Italia a través del puerto según se desprende de los trabajos de Montojo ya señalados en el epígrafe dedicado a la colegiata de San Nicolás. A esos trabajos conviene sumar las siguientes aportaciones: J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca: 1691-1770*. Alicante, 1985, pp. 99 y ss. y del mismo autor "Alicante en el comercio artístico entre España e Italia durante la Edad Moderna: comitentes, mecenas y artistas", en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 73 y ss.

[899] V. TOVAR MARÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, pp. 130 y ss. y de la misma autora V. TOVAR MARTÍN, *La arquitectura madrileña del siglo XVII*. Madrid, 1984, pp. 277 y ss. La columna salomónica apareció en el retablo madrileño hacia 1635-37, utilizándola por vez primera Pedro de la Torre en el altar mayor de la iglesia del Buen Suceso de la propia capital. Este aspecto ya ha sido bien resaltado por V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños*... ob. cit., p. 190.

[900] Pueden verse al respecto los siguientes textos: R. TAYLOR, "Estudios sobre el Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada", *Cuadernos de cultura*, nº 4. Córdoba, 1958, p. 35 y E. ISLA MINGORANCE, "Tradición y arte en el camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario en Granada", *Scripta de María*. Granada, 1986, pp. 261-263.

[901] El estudio que hizo J. Sáez sobre la documentación del mismo constituye una de las pocas fuentes al respecto. Recoge un memorial de 1688 en el que se expone que "el presbiterio no se duda que no esté concluido, sólo dice que le falta el sagrario o tabernáculo, pero esta pieza no se halla ordenada por D. Braulio porque le pareció que el que está colocado era decente para que sirviese hasta que la bolsa de las obras estuviesen con desahogo y posibilidad de hacer otro más ostentoso". También se advierte que "el tabernáculo o sagrario lo tiene concertado y ajustado la ciudad y electos con auto de notario, y que se está trabajando en Génova" tras haberse enviado "tres columnas de jaspe de la obra de la colegial" (J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante y las formas*…, ob. cit., p. 103).

espléndido retablo en 1675 con trazas del tallista José Villanueva, el mismo que realizara la sillería del coro que presidía la nave hasta 1948[902]. El templete se caracteriza por la importancia de las columnas salomónicas dispuestas en chaflán sobre las que cabalga el entablamento con unos frontones semicirculares cóncavos y la cubierta, maravillosa cúpula bellamente adornada de pináculos y angelitos que quizá debieron presentar en su día los atributos de la Pasión, resultando una cuidada mezcla de elementos escultóricos y arquitectónicos de exquisita talla y gran riqueza decorativa y cromática. Este templete, aunque no adquiere el carácter monumental que tendrán otros ejemplos en España dada su ubicación ante la capilla del titular y bajo del camarín, inaugura la serie de estas piezas en tierras de la diócesis de Orihuela y que adquirirá su máximo desarrollo en los ejemplares oriolanos y los de las iglesias de Santa María de Elche y Alicante.



Detalle de la parte superior del tabernáculo.
Colegiata de San Nicolás. Alicante.

[902] Esta capilla con su aparato decorativo y su extraordinario retablo, además del tabernáculo, fueron objeto de estudio en I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 73-77, en donde reproduce asimismo el proceso de montaje del templete: “fue necesario construir una escalera, de talla y escultura, que uniese el solado del presbiterio con el sagrario y realizar, además, el soporte o basamento para el mismo”, trabajo a cargo de los canteros Mingot y Soler. Prosigue: “en marzo se emplomaron los capiteles y basas de las columnas salomónicas y en abril, el conocido escultor Francisco Salvatierra talló, en madera, el intradós de la cúpula y, una vez ajustada en su sitio, procedió a montar las restantes piezas del tabernáculo: pirámides, cúpula y remate, alas de los angelitos, etc. Por último, Tomás Simó doró tanto la escalera como el sagrario y sus puertas” (p. 77).



Tabernáculo. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Vista del presbiterio con el tabernáculo. Colegiata de San Nicolás. Alicante.

De la misma manera que había ocurrido con otros aspectos, la catedral, en tanto que principal iglesia de la diócesis y sede del obispo, hubo de seguir esa tendencia iniciada en la capital alicantina, pues poco tiempo después se decide remodelar el presbiterio de la seo oriolana en el que, además de un templete, se llevaría a cabo una renovación de su revestimiento. En el año 1689 se presenta un memorial de Gregorio Masquefa del que se extrae que se pensó hacer un tabernáculo y un retablo "del mayor lucimiento", en el caso de que se encontrara la persona adecuada para realizarlos[903]. En ese documento, expuso que Nicolás de Bussy, escultor reputado de la zona, con obra en Alicante, Elche y la misma Orihuela, se encontraba en Murcia para llevar a cabo algunas de sus obras para la Cofradía de la Sangre, diciendo, además, que había emprendido diligencias para hacerlo llegar a Orihuela con el fin de ofrecerle el proyecto de la renovación catedralicia. Lo idóneo sería recurrir al artista de gran

[903] I. Vidal estudió todo ello y, dado que constituye una de las pocas fuentes bibliográficas al respecto, se va a intentar hacer una síntesis de todo lo que Vidal publicó, por ello se añade esta nota única con la referencia para no reiterarlas: I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 95-100 (retablo) y pp. 108-110 (tabernáculo).

renombre que era Bussy, máxime después de haber visto las obras tan espléndidas que había dejado en Elche. En efecto, se pide que Antonio Caro que se desplace a Murcia para recoger a Bussy en abril de 1690, con lo cual se confirma la idea de que el alemán viajó a Orihuela, reconoció el presbiterio y, posiblemente, elaboró algunas trazas para lo que se le demandaba, sin permanecer en la ciudad demasiados días. En julio del mismo año, Caro se ofrece para llevar a cabo el proyecto –no se sabe si sería el diseñado por Bussy o uno que realizaría él mismo, pues señala que la obra debía hacerse *segons la demostrasió y trasa que he fet y manifestat*– en un plazo de cuatro años, indicando también que, en caso de morir, se ocupara de la obra el escultor Laureano Villanueva. Lo que es cierto es que si el proyecto fue enteramente obra de Caro, se dejó influenciar por la obra de Bussy al incorporar determinados elementos que éste había dispuesto en la portada de la iglesia de Santa María (Elche). Lamentablemente, ese aparato decorativo se desmontó en el siglo XIX[904] pero se conoce, a través de la documentación, tanto el proceso constructivo prolongado durante varios años como las características que tales elementos tenían. Levantado sobre un pedestal, ocupaba dos terceras partes del alzado del retablo y tenía dos cuerpos articulados cada uno de ellos con ocho columnas salomónicas, que según lo usual se adelantaban a la estructura propiamente dicha del templete. Este número de columnas indica bien a las claras que se trataba de una estructura exenta y, por tanto, con sus cuatro frentes resueltos de igual forma. Como bien ha señalado Vidal Bernabé, su composición sería semejante a la de la custodia procesional de la vecina catedral de Murcia, realizada en 1677 por el maestro toledano Antonio Pérez de Montalto, lo que obviamente remite una vez más a lo madrileño[905], si bien la diferencia

[904] La siguiente reforma del presbiterio se llevó a cabo a partir de 1802, si bien se incrementarán las labores constructivas en 1825 (M. C. LÓPEZ MARTÍNEZ y M. Á. GUTIÉRREZ-GARCÍA MOLINA, *Vicente López y Orihuela*. Orihuela, 1996, pp. 24 y ss.).
[905] La semejanza de esta custodia, obra del platero toledano Antonio Pérez de Montalto fechada en 1678, con templetes madrileños de la época y en especial con el proyecto de Herrera Barnuevo para San Isidro ya ha sido puesta de relieve por J. RIVAS CARMONA, "La orfebrería barroca en Murcia", en VV. AA., *Murcia barroca*. Murcia, 1990, p. 90. Asimismo, es interesante ver al respecto el trabajo de M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 343-362.

con esta obra de platería estriba en que la pieza oriolana era cerrada con puertas, mientras que la murciana es completamente abierta. En otras palabras, presentaba una estructura equivalente a la de San Nicolás (Alicante), abierta, pero duplicada en sus dos cuerpos, lo que en definitiva aumentaba su aparato, aunque los lujosos mármoles del templete alicantino fueron reemplazados en este caso por maderas talladas y doradas, gracias a las cuales se pudo enriquecer extraordinariamente con una abundante decoración, que sobre todo se desplegó por las salomónicas. Las columnas del primer cuerpo se adornaron con angelillos y las del segundo con pámpanos y vides. Tan aparatosa decoración culminaba en el remate con el grupo escultórico de la Transfiguración, aludiendo al Salvador, titular de la catedral oriolana, con la imagen de Cristo rodeada por las de San Pedro, San Juan, Santiago, San Elías y Moisés.

Si el templete catedralicio desapareció, lo mismo ocurrió con el que se realizara para la iglesia oriolana de Santiago entre 1696 y 1699, que fue sustituido a finales del siglo XVIII por una grandiosa creación de mármoles del italiano Bernardino Rippa, de semejantes características al púlpito lateral, con esculturas del escultor academicista valenciano José Puchol Rubio[906]. Con todo, y gracias al testimonio documental[907], consta que fue ejecutado el primitivo templete por el tallista Ignacio Caro[908], con tres cuerpos pero adosado al testero de la capilla mayor, igual que el actual.

---

[906] Puede consultarse sobre el particular R. NAVARRO MALLEBRERA, "Esculturas de José Puchol Rubio en Orihuela y Monforte", *Archivo español de arte*, nº 193. Madrid, 1976, pp. 85-91. Este Puchol fue autor, asimismo, del grupo del apostolado, los cuatro Evangelistas y Santiago para la iglesia de Santiago (Orihuela), como se puede ver en I. VIDAL BERNABÉ, "José Puchol Rubio y el apostolado de la parroquia de Santiago de Orihuela", en VV. AA., *Los clasicismos en el arte español: actas del X Congreso del CEHA*. Madrid, 1994, pp. 297-304, además de realizar la imagen de Cristo atado a la columna de la procesión de Viernes Santo.

[907] El aporte documental lo realiza I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 108-110. A raíz del testimonio escrito se puede ofrecer un esbozo del aspecto que hubo de tener, merced a los capítulos que se redactaron al respecto: constaba de tres cuerpos, el primero actuaba de sagrario, con siete imágenes entre las cuales estarían los Santos Abdón y Senén.

[908] Una biografía de este escultor es ofrecida en C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena*. Murcia, 1992, p. 504. Asimismo, en tanto que hijo de Antonio Caro *el Viejo*, es analizada su personalidad artística en el trabajo de P. SEGADO BRAVO, "El escultor retablista Antonio Caro el Viejo (+1678)", *Imafronte*, nº 2.

El caso del tabernáculo para la iglesia de Santa María (Elche)[909] resulta algo más complejo pues no se ha conocido con total exactitud su autoría. Ya el arquitecto Juan Fauquet plantea en 1685 el diseño de un nuevo presbiterio que incluía un nuevo retablo, en cuyo centro se practicaría una hornacina –el camarín–, y un tabernáculo; por tanto, debe decirse que esta nueva concepción del espacio sagrado es una respuesta a las necesidades que la tercera de las fábricas de Santa María demandaba[910]. Anterior a este proyecto de Fauquet, existía en la basílica un retablo que había sido diseñado por Antonio Caro *el Viejo*[911], del cual apenas hay datos dispersos[912]. Años más tarde, en 1730, José Artigues inicia la ejecución de un nuevo retablo para el Altar mayor, viéndose sustituido tres años después por Juan Bautista Salvatierra, que trabajará de forma más intensa en la decoración del camarín, y por el escultor Ignacio Esteban[913], quien se ocupará del remate en el año 1741.

Tal y como queda reflejado en la documentación, no existirá un tabernáculo hasta al menos 1758 en la iglesia de Santa María, desechándose en ese sentido todas las hipótesis, en principio justificadas documentalmente, que daban por sentada la autoría de este templete. En síntesis, según las fuentes historiográficas entre 1730 y 1731 se envía el diseño primitivo que había realizado Fauquet en 1685 a Génova para que

---

Murcia, 1986, pp. 83-99. Su presencia en la iglesia de Santiago no se limita únicamente al tabernáculo sino que, además, realizó el retablo mayor en 1696 y tuvo participación en otros retablos para la iglesia del Colegio de Santo Domingo (Cfr. A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos. La catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, t. I. Murcia, 1984, p. 384).

[909] Este tabernáculo ha sido estudiado en el trabajo de A. CAÑESTRO DONOSO, "El tabernáculo de Santa María de Elche y su valor conceptual", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 91. Valencia, 2010, pp. 83-95.

[910] Para ampliar este aspecto constructivo de las diversas fábricas del templo de Santa María es de preceptiva consulta J. CASTAÑO GARCÍA, *Guía de la arciprestal e insigne Basílica de Santa María de Elche*. Elche, 1994, pp. 15-23.

[911] Su biografía puede consultarse en C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia, 1992, pp. 503-504.

[912] C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco*…, ob. cit., p. 504. Se indica que el 31 de mayo de 1668, Antonio Caro *el Viejo* inicia "junto a Tomás Sanchiz el retablo mayor de Santa María de Elche. Se comprometen a ejecutarlo por 2500 libras". Muy poco se conoce más de este retablo barroco, que prontamente se vería sustituido.

[913] Su biografía la facilita C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco*…, ob. cit., p. 509.

Pietro A. Garoni lo ejecute en mármol[914]. El italiano, una vez examinado el modelo, manda carta a Elche, en la que expone las características que dicho tabernáculo debía de tener[915]. Toda la correspondencia reviste mucho interés para conocer bajo qué condiciones se dio la concepción del marmóreo templete, tan acorde con los gustos contrarreformistas que imperaban en la Diócesis orcelitana como ya se ha indicado. Garoni, dada la imposibilidad de supervisar la ubicación definitiva del tabernáculo a pie de obra, propone el envío de un maestro a su cargo para tal empresa[916]. Sin embargo, nada de lo proyectado se realiza al existir serias divergencias en el pago a Garoni, pues no tenía fiadores conocidos. Se abandona, pues, la realización del tabernáculo de Fauquet, a pesar de ser un elemento prioritario para la total conclusión de las obras de Santa María, si bien es cierto que hasta 1733 se cuenta con un maestro "de cantería que labra piedra para el atrio del tabernáculo y demás obra de la iglesia con cuatro o cinco oficiales"[917], que teóricamente tendría a su cargo esta gran pieza, de lo que se deduce la importancia que dicho templete eucarístico debió tener en su momento. No obstante ello, se promueve la materialización de un nuevo tabernáculo, esta

[914] Éste es un punto de inflexión, pues no coinciden algunos hechos, como que el diseño fuera de Bort y no de Fauquet (una de las fuentes expone que Bort se encarga de realizar el diseño en 1742: R. NAVARRO MALLEBRERA, *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante, 1980, pp. 66-67). Lo que sí debe ser cierto es que la labra definitiva, sea de Garoni o sea de cualquier otro artífice, tenía que ser necesariamente de un italiano, como más adelante se expondrá. Era usual, en el siglo XVIII, la recurrencia a artífices de Italia para que llevasen a cabo la realización de estas piezas monumentales en piedra dura, pues no se conocen por esta región buenos marmolistas. En cambio, sí existía gran tradición de talla en madera, llegando a alcanzar niveles verdaderamente considerables, según queda demostrado en la gran cantidad de retablos en madera que han llegado a la actualidad en las iglesias de la Diócesis de Orihuela. Otras fuentes se decantan por atribuir la autoría de este tabernáculo al estrarburgués Nicolás de Bussy, a cuya mano se debe la portada mayor y la talla del Nazareno (L. ROMÁN POMARES, "Visita al tabernáculo de Santa María", *Sóc per a Elig* nº 17. Elche, 2005, pp. 105-107. La consulta de este texto es interesante desde el punto de vista arquitectónico; no obstante ello, no debe obviarse que el templete no es una arquitectura, sino una escultura monumental con carácter arquitectónico).

[915] "Alto, diez y ocho palmos y medio, y lo ancho ocho palmos y un tercio medida de Génova; labrado todo de buen ver, para fabricar un tabernáculo de mármol estatuario y cometido con ocho columnas, todo mezclado, con brocatel de España, torcidas con figuras, angelicos en talla, chapiteles dorados, mejorando todavía más de lo que se ve del dicho dibujo, labrado él todo con buen arte e ínfimo por el precio de 1250 pesos de a 5 libras moneda de Génova, con la obligación del artífice Pietro Antoni Garoni de pagar para encajonar el todo…" (AHME, *Documentos para la historia de Elche recopilados por Pedro Ibarra*. Sig. b260, f. 63-63v.).

[916] I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., p. 129.

[917] AHME, *Cartas de sitiada*. 1733, s. f.

vez diseñado por una figura que era bien conocida en el Sureste español en el primer tercio del siglo XVIII: el arquitecto Jaime Bort[918]. Todo indica que ese proyecto del castellonense Bort se abandona, aunque las razones no están lo suficientemente claras. Avanzado el tiempo, el arquitecto Marcos Evangelio[919], que será el responsable de las obras de la Basílica desde 1758 en adelante, emite un informe en dicho año en el que suscribe que había determinadas obras del interior templo que aún no estaban concluidas, caso del retablo mayor, de otros nueve retablos menores y del tabernáculo, viéndose rechazado el diseño que hiciera Bort, tal como queda reflejado en los documentos[920]. Por tanto, no cabe duda de que Marcos Evangelio es el

---

[918] No debe resultar extraña la presencia en Elche de Jaime Bort y Meliá, pues, además de por los datos objetivos que refrendan los documentos, ya trabaja por esta zona en tales momentos, siendo suyo el diseño del magnífico imafronte de la Catedral de Murcia (ver al respecto E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *La fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia, 1990 y C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, 2006, pp. 303 y ss.). Baquero expone que "D. Jaime Bort, el maestro Mayor de la catedral de Murcia, fue llamado a la Corte al servicio de S. M." (A. BAQUERO ALMANSA, *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia, 1913, p. 196). Para ampliar la etapa en la Corte de Bort, consultar M. L. TÁRRAGA, "Los hermanos Jaime y Vicente Bort en la Corte: el puente Verde y el de Trofa", *Imafronte* nº 2. Murcia, 1986, pp. 65-82. Aunque finalmente el diseño no corriera a cargo de Bort, hay algo que queda bien claro y documentado: su presencia en Elche, que se constata en los siguientes términos: "Se le pasaron en cuenta a Francisco Brú de Sempere, depositario de los efectos de la obra de Santa María, doscientos reales, los mismos que de orden de los Señores Electos ha pagado a D. Jaime Bort, maestro de la obra de la Santa Iglesia de la ciudad de Murcia, por su trabajo de haber bajado a esta villa para el examen y reconocimiento del tabernáculo, presbiterio y demás concerniente a la obra de Santa María de esta villa. Elche y marzo, 21 de 1730". "Se le pasaron en cuenta a Francisco Brú de Sempere, depositario de los efectos de la obra de Santa María, trescientos reales moneda corriente, importe de las dietas que ha pagado a D. Jaime Bort, maestro arquitecto de la ciudad de Murcia, que ha venido a plantificar el presbiterio de la iglesia de Santa María de esta villa. Elche y octubre, 13 de 1740" (AHME, *Legajo H18/6*. Mediante esta información se deduce que Jaime Bort visitó Elche al menos en dos ocasiones y él sería quien, en principio, diseñaría el tabernáculo que adornaría el presbiterio ilicitano).

[919] Marcos Evangelio nace en Cartagena y desarrolla su actividad en el segundo tercio del siglo XVIII. En su ciudad natal, participa en las empresas más destacadas del momento, como el trazado y la construcción de la antigua iglesia de la Caridad o la supervisión de las obras del Arsenal. También trabaja en la provincia alicantina, dirigiendo la construcción de la iglesia de Santa María en Elche desde 1758 hasta su muerte en 1767 (otras fuentes señalan que fallece en 1769: E. LLAGUNO y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*. Madrid, 1829, p. 285). Además, fue profesor de arquitectura y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le nombró académico de mérito en junio de 1763 (los datos están extraídos de A. BAQUERO ALMANSA, ob. cit., pp. 252-253). Incluso, Evangelio redacta un proyecto para la ampliación de la catedral de Orihuela en 1748 (F. del BAÑO MARTÍNEZ, "Los planos inéditos del proyecto impulsado por el obispo Gómez de Terán para la ampliación de la catedral de Orihuela", *Archivo Español de Arte*, LXXXI. Madrid, 2008, pp. 421 y ss.).

[920] "El tabernáculo, cuya planta y perfil se ha remitido, no es correspondiente a lo suntuoso de la iglesia por su ningún movimiento, antiguo estilo, sin hermosura ni arte en su

verdadero diseñador y tracista del tabernáculo que se conoce en la actualidad, aunque intervinieron en su ejecución lógicamente artífices italianos, como ya se ha indicado, pues estaban presentes y activos por ese tiempo en esta región[921].



Tabernáculo. Iglesia de Santa María. Elche.

arquitectura, por lo que siendo del agrado del Consejo, levantarse plano y perfil de lo que deberá ejecutarse en piedra jaspe, mármol y bronce, que a presente regulación pueda valer hasta cinco mil pesos o más, lo que fue del agrado del Consejo" (AHME, *Real despacho y tasación de los gastos en la obra de Santa María*. 1759, ff. 47-48. El Supremo Consejo de Castilla debía aprobar el informe que presentaría Evangelio tras el reconocimiento de las obras en 1745, 1753 y 1758, además de "tasar y valorar los precisos e indispensables reparos de su fortificación y el costo de la obra que falta para su perfecta conclusión")

[921] I. VIDAL BERNÁBÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., p. 131. A pesar de ello "no implica que necesariamente tuviera que efectuarse en el vecino país, pues por esas fechas hemos registrado la presencia de escultores italianos trabajando en la Diócesis de Orihuela", es decir, que la factura del tabernáculo se debe, a simple vista, a la mano de un italiano que bien podría estar afincado en Elche por ese momento.



Tabernáculo interior. Iglesia de Santa María. Elche.

La tipología del tabernáculo ilicitano sigue la iniciada por los mismos ejemplares barrocos del sur de España, pues no arranca directamente del suelo, como era costumbre lo hicieran los primitivos templetes medievales, sino que monta en un bloque de basamento con el sagrario incorporado a este pedestal y adelantado, de suerte que la mesa sólo sirve para el rito de la Misa mientras que la custodia se dispondría en la estructura superior, como si ésta fuera un expositor de retablo, que extraído

de su contexto se aísla en medio del presbiterio y despegado del muro[922]. A continuación de la mesa arranca el verdadero tabernáculo, auténtico cobijo de la especie sagrada, cuyo cometido se ve perfectamente justificado por las adecuadas proporciones del marmóreo templete. Ciertamente, en suma la obra presenta una clara impronta italiana, resaltando en ella su cuidada elaboración e igualmente sus exquisitos materiales, mármoles polícromos con bronces e incrustaciones de porcelana blanca y azul lo que encaja y se adecua al italianizado ambiente de la tierra, en la que eran conocidos los mármoles llegados de Italia, entre ellos el templete citado de la colegial de San Nicolás de Alicante. Así pues, no tuvo nada de particular el hecho de que esta estructura se labrase en tan finas piedras. Pero no sólo hay que referirse al material sino también a su original diseño, resolviéndose la estructura externa como un único cuerpo circular coronado por cúpula con linterna, aunque se marcan unas esquinas o ángulos en los ejes diagonales, donde se anteponen parejas de columnas. Tales pares de columnas ocultan sendas pilastras encastradas en cuyas acanaladuras se dispone cerámica. A continuación se incorpora un entablamento completo rematado por frontones de disposición cóncava, es decir, de curva contraria a la del círculo del templete. Este detalle resulta muy italiano y puede recordar algunas ilustraciones y proyectos de Giuseppe Galli Bibiena[923], algo que no debe llamar la atención por ser tan del gusto por lo teatral y lo escenográfico durante el Barroco. Los fustes de las pilastras que quedan en diagonal se aprovechan para ubicar cartelas cerámicas de varias tipologías, si bien es cierto que la dominante es la rectangular con las esquinas recortadas y la acabada en arco de medio punto. En los cuatro lados se abren arcos de medio punto y, a continuación, se dispone un entablamento completo, es decir, triple arquitrabe, un friso que presenta motivos romboidales y una

[922] Es muy aclaratorio en este sentido el trabajo de J. RIVAS CARMONA, "Los tabernáculos del Barroco andaluz", ob. cit., p. 161.

[923] Evoca muy especialmente aquellos diseños que reproducen pequeños templetes y otras arquitecturas efímeras donde están presentes las columnas pareadas en las esquinas y los frontones semicirculares cóncavos (G. GALLI BIBIENA, *Architetture e prospettive dedicate alla maesta di Carlo Sesto, imperador de Romani*, 1740, ed. facsímil. Londres, 1964). Es interesante conocer la fecha del tratado de Galli Bibiena y su importante repercusión en esta pieza ilicitana, ejecutada pocos años después.

cornisa sobresaliente que descansa sobre el denteado característico de las obras barrocas. Los tramos que quedan entre los frontones se ven completados por una balaustrada de piedra blanca, de la que faltan algunos trozos como consecuencia del incendio acaecido el 20 de febrero de 1936[924]. Sin duda, la cúpula es, junto con los peculiares frontones semicirculares cóncavos, el elemento más característico no sólo por presentar cuatro lunetos sino por incorporar también unos pequeños gallones de mármol negro así como unas molduras a manera de ménsulas que marcan el proporcionado ritmo de la media naranja. El conjunto se ve bellamente rematado por una linterna de base octogonal que sigue el juego de la bicromía del mármol, sobre la que se posa una imagen que representa a la Fe. Por último, el templete se completa con una estructura interior, que a menor escala reproduce otro templete rotondo de mármol. Se trata del tabernáculo propiamente dicho o expositor y evoca obras tan características como el sagrario del retablo mayor de El Escorial, diseñado por Juan de Herrera y ejecutado a partir de 1579 por los escultores Trezzo, Pompeo Leoni y Comane, que acusa influencias directas, de la misma forma que el ilicitano, del templete de *San Pietro in Montorio* (Roma), encargado a Bramante por los Reyes Católicos en el lugar donde fue martirizado el Apóstol Pedro[925]. Lo más llamativo de este pequeño templete es la presencia de la cerámica en las acanaladuras de las pilastras de orden dórico y el perfil mixtilíneo del entablamento, que le confieren a la pieza un aire especial y místico, viéndose coronada por una cúpula rebajada sin más decoración que un pequeño frontón triangular en dos de los lados.

---

[924] No solamente faltan esos tramos de balaustrada por el fatal incendio previo a la Guerra Civil, sino que tampoco se encuentran en la actualidad las esculturas doradas de los Evangelistas que se encontraban en los intercolumnios, cuatro ángeles mancebos sedentes que estaban sobre los frontones y los angelitos y remates del Expositor y de la cúpula externa (I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., p. 131).

[925] P. FERRER GARROFÉ, "Encarnación y Eucaristía en el Tabernáculo del Escorial" en F. J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, *Actas del Simposio Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*. Madrid, 2003, p. 242.



Una de las placas del tabernáculo. Iglesia de Santa María. Elche.

Por otro lado, en 1766 se aprobaría la realización de un tabernáculo para la iglesia de Santa María (Alicante), al amparo de las ideas de exaltación del culto a la Eucaristía promovido desde el Concilio de Trento. Este magnífico templete, que recoge los ecos italianizantes que dominaban el panorama artístico alicantino en el siglo XVIII, fue encargado al mismo tallista Pascual Valentí[926], quien remataría la pieza en 1769 con la colocación de la cúpula, siendo más tarde dorado por Agustín Espinosa. En sí, el tabernáculo, de tamaño mediano por las mismas razones que lo fue el de San Nicolás, es una estructura de madera dorada que arranca directamente desde la mesa de altar que hiciera en 1754 Vicente Mingot,

[926] Martínez Morellá atribuyó la obra a Valentí y la fechó en 1754 (V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *Alicante monumental*. Alicante, 1963, p. 36), mientras que Navarro aporta toda la documentación (Cfr. R. NAVARRO MALLEBRERA, "El escultor Pascual Valentí y la remodelación del presbiterio de Santa María de Alicante", *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, nº 16. Alicante, 1976). Con todo, se ha dicho que "su obra más importante fue la decoración del presbiterio de Santa María" pues Valentí "proyectó el más bello conjunto rococó de la provincia" (R. NAVARRO MALLEBRERA e I. VIDAL BERNABÉ, "Arte", en A. MESTRE SANCHÍS (dir.), *Historia de la provincia de Alicante*, t. IV. Murcia, 1985, pp. 482-483). Asimismo, cabe señalar que realizó entre 1763 y 1766 "varias esculturas para la iglesia, que han desaparecido. En 1765 trazó la planta y redactó los capítulos para el arrendamiento de dos tornavoces, que posteriormente se adjudicarían en pública subasta", además de ejecutar en 1769 "las cartelas que sostienen las lámparas del Altar mayor".

sobre la que dispone un basamento octogonal, con cuatro lados ocupados por ménsulas pareadas, sobre las que apoyan las columnas del primer cuerpo, mientras que en los otros cuatro lados, de forma cóncava, se ubican escudos de rocalla. Los pares de columnas corintias en las esquinas soportan un entablamento recto, curvado únicamente en la zona central para albergar una cartela con el Cordero místico sobre el Libro de los Siete Sellos en medio de un rompimiento de nubes, que trata de imitar la disposición del cuerpo inferior de la portada principal. El entablamento, en los otros tres lados, se dispone de igual manera, si bien la cartela únicamente presentará decoración a base de nubes y ángeles. El baldaquino se ve bellamente rematado por una decoración abigarrada de ángeles de bulto en los ejes de las columnas inferiores y otros elementos vegetales, amén de las rocallas, casi protagonistas de la pieza, para coronarse con una cúpula sostenida por cuatro grandes volutas, sobre la que se encuentra de nuevo el Cordero, las Tablas de la Ley y un cáliz con la Sagrada Forma. Recuerda este tabernáculo algunas láminas italianas del último tercio del siglo XVII, especial y nuevamente las de Giuseppe Galli Bibiena, sobre todo por la presencia de las columnas pareadas dispuestas diagonalmente en las esquinas.



Tabernáculo. Iglesia de Santa María. Alicante.

III.2.b Capillas de la Comunión

Y si Borromeo se pronunció al respecto de la configuración de los templetes, el arzobispo valenciano Aliaga hizo lo propio y le dedicó unas líneas a los mismos y su sitio en las iglesias, si bien éste propone una novedad con respecto al italiano al incluir en sus escritos que la manera más

idónea de exponer permanentemente al Santísimo Sacramento era en una capilla aparte, en el eje longitudinal de la iglesia en aquellas iglesias cuya fábrica se hiciera nueva, pues debía reservarse un espacio en la zona del trasaltar, "un espacio competente y proporcionado" con respecto al templo y debía estar comunicado con la cabecera de la iglesia bien por una puerta con ventana, bien por una reja[927]. Este espacio se levantaba fundamentalmente para la reserva eucarística y la exposición perpetua del Santísimo y, en ocasiones, llegan a constituir verdaderas iglesias dentro de las iglesias, a la manera de los sagrarios en Andalucía[928], con retablos de mármol u otros materiales y decoradas enteramente con repertorios iconográficos alusivos a los temas eucarísticos tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, como ocurrirá en la capilla de la colegiata de San Nicolás (Alicante), cuya ornamentación ya se ve en las mismas puertas de acceso, o en la de la iglesia de San Pedro (Agost), cuyas paredes se recubren por completo de frescos con alegorías sacramentales. Lo cierto es que los grandes templos de la diócesis de Orihuela se hicieron eco de tales disposiciones emanadas del

[927] Las indicaciones para la construcción de las capillas de Comunión las recoge F. PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*. Valencia, 1995, pp. 67-70. Con todo, debe señalarse que ello obedece a una tradición local que arranca, al menos, desde el siglo XV con la capilla construida por don Alfonso de Borja para la catedral valenciana (J. SIVERA SANCHÍS, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909, pp. 176-178). Pero asimismo conviene no olvidar que hubo otros ejemplos de ese tipo de espacios *transparentes* en el resto de la península, como el que había planteado Juan de Herrera para El Escorial pues, de la misma manera que los valencianos, comunica con el presbiterio a través de dos puertas a través de las cuales el sacerdote accede para depositar en el tabernáculo el viril con la Sagrada Forma (J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Estructura y tipología del retablo mayor del Monasterio de El Escorial", en VV. AA., *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid, 1987, pp. 202 y ss. y R. MULCHARY, *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*. Madrid, 1992, pp. 125-141). Con todo, esta tradición podría arrancar de Roma, de la iglesia de Santa María *Sopra Minerva*, en la cual había una capilla dedicada a distribuir la comunión en el brazo derecho del crucero, o en San Pedro del Vaticano en el tramo de la nave que mandara construir el papa Pablo V (R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*. Londres, 1955, pp. 240-242).

[928] Pueden verse al respecto los siguientes trabajos: J. RIVAS CARMONA, "Camarines y sagrarios del Barroco cordobés", en VV. AA., *El Barroco en Andalucía*, vol. I. Córdoba, 1984, pp. 297-304 y "Los sagrarios barrocos andaluces: simbología e iconografía", en M. PELÁEZ del ROSAL (coor.), *El Barroco en Andalucía*, vol. III. Córdoba, 1986, pp. 137-154; M. D. GARCÍA RAMOS, "Arquitectura y devoción en la Córdoba Barroca: Sagrarios y Capillas", *Arte, arqueología e historia*, nº 15. Córdoba, 2008, pp. 107-116. Asimismo, los sagrarios de Lucena y Priego han sido estudiados por S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, ob. cit., pp. 188 y ss.

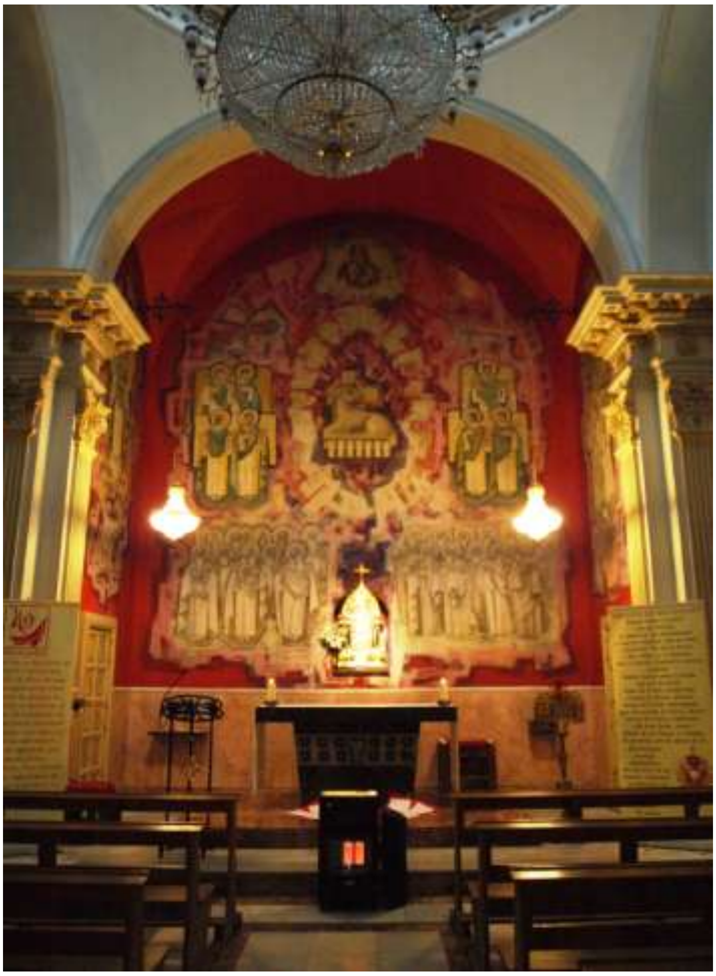
texto de Aliaga y levantaron sus capillas de la Comunión, donde fue posible, siguiendo los dictados que tan convenientemente había formulado el valenciano con el fin de reforzar y enfatizar el culto a la Eucaristía aunque inicialmente no fueron concebidas para la congregación de la feligresía sino únicamente para la reserva[929]. Pero no siempre se construyeron estas capillas anexas en la zona de la cabecera, siguiendo el eje longitudinal del templo, como lo fue la proyectada para la iglesia de Santa María (Elche) que acabaría decorándose en neoclásico, sino que, en más ocasiones, como en Santas Justa y Rufina (Orihuela), se levantaron paralelas al eje en el lado del Evangelio, siguiendo el ejemplo que había proporcionado la capilla anexa a la iglesia del convento valenciano del Carmen[930], que posteriormente adoptarían la capilla de la parroquia de los Santos Juanes[931], asimismo radicada en la capital valenciana. También hubo casos en que estas capillas se hicieron con planta central y resultaban de la prolongación de uno de los brazos del crucero, cuando no se eligió que se emplazaran en los pies, caso de la iglesia de Santiago (Orihuela) o la de San Juan Bautista (Alicante), para las cuales se dispusieron sendas capillas a un lado de la puerta mayor, por lo que puede decirse de entrada que pocos ejemplos siguieron completamente las indicaciones de Aliaga, aunque debe señalarse que es raro el templo que no cuenta con una de esas capillas. Los ejemplos del siglo XVII los proporcionan las iglesias dedicadas a la Asunción de Castalla y Biar, casi coetáneas, pues la primera se inicia en 1683 y la segunda lo hace

[929] Es preceptiva la consulta del revelador trabajo de A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Las Capillas de Comunión en la Comunidad Valenciana”, en VV. AA., *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia, 1993, pp. 287-293. Según este autor, la función de estos espacios sería “ocultar a la vista de los fieles de manera ordinaria el Santísimo Sacramento por un acentuado deseo de conferirle de esta forma no sólo un mayor respeto sino también un aura de misterio” (p. 288). Lo que pretendió Aliaga no fue más que poner en práctica lo que determinaba al respecto el *Ceremoniale Episcoporum*, pues se habían estado haciendo algunas capillas separadas del presbiterio. Por ello, afirma Ceballos que esta creación es “una pieza excepcional y exclusiva de la arquitectura valenciana”. Asimismo, conviene tener presente el interesante y completo estudio de A. ALEJOS MORÁN, *La Eucaristía en el arte valenciano*, vol. I. Valencia, 1977, pp. 226 y ss.

[930] VV. AA., *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, vol. II. Valencia, 1983, pp. 442-443.

[931] Pueden verse al respecto las siguientes aportaciones: M. GALARZA TORTAJADA, *El templo de los Santos Juanes de Valencia. Evolución histórico-constructiva*. Valencia, 1990, pp. 162-166 y S. SEBASTIÁN LÓPEZ y M. R. ZARRANZ DOMÉNECH, *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*. Valencia, 2000, pp. 43-47 y 63-65.

en 1688 al término de la primera[932]. El concejo de Castalla acordó en sesión plenaria de 6 de septiembre de 1683 aportar los fondos suficientes para construir la capilla de la Comunión en la que tendría su sede la cofradía del Santísimo ya que, dado lo primitivo de su plan, no se había contemplado, finalizando las obras en octubre de 1688 y dando como resultado una pequeña capilla de dos tramos cubierta por cúpula y cerrada por una artística reja del siglo XVIII que en sí misma constituye una iglesia con todos sus elementos[933].



Vista actual. Capilla de la Comunión. Iglesia de la Asunción. Castalla.

[932] Las fechas las facilita G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 118 (Biar) y p. 131 (Castalla).

[933] Fue bendecida el 14 de diciembre de 1688 por el cura párroco don Félix Esteve Serrano con asistencia del clero parroquial y el concejo de la villa y jurados. Se dedicó la capilla a la Virgen de los Desamparados y se dispuso una imagen suya, costeada por la familia Rico, en el camarín del retablo que presidía el altar y, bajo de él, el sagrario (M. L. TORRÓ CORBÍ, *Crónica de Castalla*. Alicante, 1982, p. 139).

La iglesia de Biar, por su parte, también erige su capilla de la Comunión[934] para la reserva del Santísimo pero dedicada a San José con capítulos firmados en 1685 por el arquitecto valenciano Juan Bautista Pérez Castiel[935], quien, a la sazón, había sido maestro mayor de la catedral de Valencia, aunque la obra se adjudicaría a su hermano Vicente, a Antonio Pons y a Bertomeu Mir, quienes la concluyeron en 1694[936]. Para esta capilla se eligió un modelo de planta de cruz latina de dos tramos con cúpula octogonal sobre pechinas en el crucero, paralela al eje longitudinal de la iglesia, pero su gran protagonista será la fantástica decoración de yesería a base de cardos, *putti*, angelitos y otros elementos eucarísticos que recubre por entero las paredes, las bóvedas, las pechinas y la cúpula. En los brazos del crucero se dispusieron dos grandes lienzos de tema eucarístico igualmente enmarcados por yeserías que repiten la ornamentación del resto del espacio pero, en palabras de Hernández Guardiola, posteriores a la erección arquitectónica de la obra, a saber, la apertura de las Aguas por Moisés y la Serpiente de Metal[937] que responden en su contenido último, en tanto que prefiguraciones de la Pasión, a un simbólico y complicado programa iconográfico. En suma, toda la decoración de la capilla constituye una auténtica exaltación eucarística, desde las mismas leyendas ubicadas en los machones del crucero (CONTRICCIÓN DE CORAZÓN, DE BOCA

[934] El estudio más reciente de ella se incluye en J. F. DOMENE VERDÚ, "La iglesia de Santa María, de Villena, y el tipo de iglesias con doble capilla por tramo", *Revista del Vinalopó*, nº 13. Petrer, 2010, pp. 194-195, si bien no incorpora toda la bibliografía existente al respecto. Con todo, este autor compara la obra de Biar con la capilla de la comunión de la colegiata de San Nicolás y las capillas laterales de la catedral de Valencia, pues, desde su punto de vista, resultan muy cercanas estilísticamente. G. Jaén, por su parte, indica que fue construida por el maestro Reig sin que nada más se conozca, pero los otros autores consultados, apoyados en testimonios documentales, sitúan a Pérez Castiel, Pons y Mir al frente de su construcción (G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 118). Sobre ella dice G. Jaén que "es una de las más bellas piezas del barroco valenciano".

[935] La biografía de Pérez Castiel la ofrece S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos en Alicante*. Alicante, 2001, pp. 210-211. Asimismo, puede consultarse el siguiente texto: M. J. LÓPEZ AZORÍN, "El testamento de Juan Pérez Castiel y otras noticias biográficas", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 74. Valencia, 1993, pp. 75-80 y el compédico trabajo de J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia, 1993, pp. 34 y ss.

[936] R. NAVARRO MALLEBRERA e I. VIDAL BERNABÉ, "Arte", en A. MESTRE SANCHÍS (dir.), *Historia de la provincia de Alicante*, t. IV. Murcia, 1985, p. 453.

[937] Apunta la autoría de todo el conjunto o bien a Bartolomé Albert, presente en la iglesia hacia 1683, o bien al italiano Francisco Juanina, a quien se le abonan ciertas cantidades por la decoración pictórica de la parroquia en 1710 (L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, t. I, ob. cit., pp. 179-181). Sobre los dos lienzos, ver las páginas 184-193.

CONFESIÓN, DE OBRA SATISFACCIÓN, ES NECESARIO PARA LA CONFESIÓN), hasta las pechinas de la cúpula octogonal que, además de enfatizar el símbolo de la inmortalidad con el ocho, presenta alegorías como el pelícano, la custodia, el sol y la rosa, mientras que aparecen otros símbolos alusivos a San José en cuatro paños de la cúpula (sierra, vara florida, clavos y la mesa de trabajo de carpintero) dada la advocación compartida de la capilla.



Cúpula. Capilla de la Comunión. Iglesia de la Asunción. Biar.

Capilla de la Comunión. Iglesia de la Asunción. Biar.



Capilla de la Comunión. Iglesia de la Asunción. Biar.



Cuadros eucarísticos. Capilla de la Comunión. Iglesia de la Asunción. Biar

.





Capilla de la Comunión. Colegiata de San Nicolás. Alicante.

Sin embargo, el panorama del siglo XVIII resulta mucho más rico al contar con más ejemplos de capillas de la Comunión, como la que se comenzó a proyectar en 1695 para la colegiata de San Nicolás[938] aunque no

[938] Teóricamente se concibió esta capilla para la reserva del Santísimo siguiendo las disposiciones tanto del Concilio de Trento como de Aliaga, quien asimismo retomaba lo que al respecto decía el patriarca Ribera al promover la comunión frecuente y la adoración al Santísimo Sacramento, que debía estar permanentemente expuesto en un recinto distinto

se inició hasta 1720, siendo terminada en 1738[939] con importante y gran labor escultórica y decorativa de Juan Bautista Borja[940] , quien desempeñará un muy relevante papel en tierras alicantinas. Esta capilla de la Comunión se ubica a los pies en el lado del Evangelio con planta de cruz griega con cúpula sobre pechinas en las cuales se esculpen en altorrelieve los cuatro Evangelistas mientras que en los machones achaflanados se disponen tantas esculturas de los Doctores de la Iglesia (San Gregorio, San Agustín, San Jerónimo y San Basilio) y en las claves de los arcos torales que sostienen la cúpula se representa a Dios Padre, a Cristo redentor, al Espíritu Santo y la custodia, todo ello en clave alusiva eucarística, entre paramentos almohadillados[941]. La pared del altar se cubre por un magnífico retablo de mármoles, obra del mismo Borja[942], de clara estirpe italiana con cuatro columnas de fuste negro con capiteles y basas de mármol blanco, sobre un alto plinto en el que se ubican relieves con milagros eucarísticos, desde el incendio de la iglesia de Santa María en 1484 hasta el hallazgo de las Sagradas Formas de Alcoy, lo que se pone en total relación con la función para la que fue levantada esta capilla, pues esos pasajes, tanto locales como regionales o internacionales, son testimonios terrenos de la verdad del

---

al que sirviera para celebrar las horas canónicas. El proceso de preparación del solar y sus circunstancias es analizado con fortuna por V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *La iglesia de San Nicolás de Alicante*. Alicante, 1960, pp. 41-42

[939] Fue consagrada con gran aplauso y asistencia de todo el pueblo alicantino el 8 de febrero de 1738. Las ceremonias fueron refrendadas por F. SALA SEVA, *Acontecimientos notables en la iglesia de San Nicolás de Alicante. 1245 a 1980*. Alicante, 1981, pp. 161-163. La cronología de su desarrollo constructivo es abordada con profusión de detalles por J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante y las formas*…, ob. cit., pp. 175-179.

[940] Su biografía puede verse en S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., pp. 43-44. Indudablemente, una de sus más espléndidas creaciones resulta esta capilla de la Comunión alicantina aunque también han de tenerse presentes las fachadas para la iglesia de Santa María (Alicante) y la talla escultórica de la pila bautismal de la iglesia de Santas Justa y Rufina (Orihuela).

[941] "Por primera vez es en esta capilla de la Comunión donde los términos se invierten al ser primordial y dominante lo escultórico-decorativo sobre lo arquitectónico" (R. NAVARRO MALLEBRERA e I. VIDAL BERNABÉ, "Arte", ob. cit., p. 476). De ella también se ha dicho que es "una de las obras más singulares de las realizadas durante la primera mitad del siglo XVIII en Alicante" (J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*, ob. cit., p. 124).

[942] Este retablo fue estudiado por I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 122-124. La última referencia al respecto se ve en VV. AA., *La faz de la eternidad*, ob. cit., pp. 448-449. Debe tenerse en cuenta también la información aportada por J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante y las formas*…, ob. cit., pp. 189-199.

sacramento de la Eucaristía[943]. Un interesante tabernáculo de columnas salomónicas en mármol rojo y negro se dispone en el banco, intentando emular el que se había ejecutado para la capilla mayor, si bien es de dimensiones más reducidas y no presenta a los evangelistas en los chaflanes sino que incorpora imágenes de San Miguel y San Rafael. Preside el conjunto en la calle central un altorrelieve de la Anunciación, en mármol de Carrara, de marcado aire italiano, custodiado por las esculturas de la Fe y la Esperanza en las calles laterales, mientras que se ve rematado este decorativo y efectista conjunto escenográfico por la Santísima Trinidad. Pero el programa ornamental eucarístico no acaba ahí, pues deben tenerse en cuenta también las puertas de madera que se tallaron hacia 1728 para la portada[944] del acceso desde el claustro con placas con relieves de temas eucarísticos[945], portada que en sí resulta otro magnífico alegato eucarístico de un solo cuerpo organizado alrededor del ingreso de medio punto, hacia 1723, con fina decoración de grutescos, *candelieri*, *putti* y otros motivos un punto clasicistas, con una gran placa decorativa en el dintel que representa la exaltación eucarística, es decir, sobre un celaje de nubes se distinguen dos ángeles que portan la custodia[946]. El programa se completa con la portada de acceso a la capilla desde la calle, de cuerpo único, en cuya hornacina se

---

[943] Los milagros son los siguientes: el incendio de la iglesia de Santa María, el milagro de Agres y la aparición de la Virgen, el Sacramento y la mula del hereje como milagro obrado por San Antonio de Padua, el milagro de Alcoy, el Asno de la Cruz o la Natividad, Santa Clara expulsando a los sarracenos de Asís, el milagro de los peces de la Alboraya y la procesión eucarística, además de otros relieves que no pueden ser identificados (L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “Iconografía especial de la Contrarreforma en la provincia de Alicante”, en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 65-66).

[944] La portada fue estudiada con detenimiento por J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante y las formas*…, ob. cit., pp. 180-184.

[945] A este respecto son de consulta los trabajos de I. PALAZÓN AZORÍN, “El programa iconográfico de la Capilla de la Comunión de San Nicolás de Alicante”, en VV. AA., *Primer Coloquio de Arte Valenciano*. Valencia, 1981, pp. 74-78 e I. VIDAL BERNABÉ, “Fuentes de inspiración del barroco alicantino: las puertas del claustro de la Capilla de la Comunión de San Nicolás de Alicante”, en M. H. OLCINA DOMÉNECH y J. SOLER DÍAZ (coords.), *Scripta in honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, vol. II. Alicante, 2000, pp. 335-356. Los temas de los relieves son: Adán y Eva en el Paraíso, los sacrificios de Caín y Abel, David pidiendo los panes de proposición, el ángel exterminador del ejército de Senaquerib, Moisés mandando lapidar a un hombre por delito de blasfemia, Ruth en el campo de Booz, la Última Cena, el Lavatorio de San Pedro, la aparición a los discípulos en Emaús y Jesús en el Tiberiades mandando andar a Pedro sobre las aguas. Debe verse asimismo J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante y las formas*…, ob. cit., p. 201.

[946] I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental barroca*…, ob. cit., pp. 53-63.

aloja la imagen de la Fe. Aunque poca sea la documentación que subsista de la colegiata, ha llegado hasta la actualidad el inventario de los bienes que en el año 1730 hubo de tener esta capilla[947], y que es del tenor siguiente:

Visita Pastoral de 1730. Capilla de la Comunión. Colegiata de San Nicolás.
Tres copones de plata sobredorada, uno grande, otro mediano con sus cruces de plata y el otro pequeño sin ella.
Tres vasos de plata del Santo Óleo infirmorum*, uno con pie y cruz y los dos sin pie ni cruz.*
Dos vasos de plata con sus cubiertas que sirven para el Santo Óleo cathecumenorum *y* chrisma.
Una pichina de plata.
Un plato de plata.
Un portapaz de plata con las armas del Sacramento.
Una cajuela de plata sobredorada.
Una cruz pequeña de plata sobredorada con un crucifijo.
Dos anillos de oro con piedras ordinarias, una blanca y otra colorada.
Dos hisopos de plata.
Dos cálices con copas y patenas de plata sobredorada y los pies de bronce sobredorado y dos cucharitas de plata.
Dos llaves con sus cintas que son del sagrario, la una de plata y la otra de hierro.
Un palio de damasco carmesí con franja de seda dorada con cinco escudos bordados de plata y oro y seis varas de madera.
Un guión de damasco carmesí guarnecido con franja de seda dorada con sus cordones y borlas con un escudo del Sacramento bordado de oro y plata, y con una cruz y bola de metal dorado.

[947] Estos inventarios, completamente inéditos hasta el presente, se conservan en los libros de Visitas Pastorales en el Archivo de la Colegiata de San Nicolás de Alicante (ACSNA), sin signatura.

Una capeta para los comulgares de tela de plata blanca.



Retablo de mármoles. Capilla de la Comunión. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Cúpula. Capilla de la Comunión. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Machones de la Capilla de la Comunión. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Puerta de acceso desde el claustro. Capilla de la Comunión. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Puertas. Capilla de la Comunión. Colegiata de San Nicolás. Alicante.

En 1727 se decide renovar la capilla de la Comunión que existía en la iglesia de Santiago (Orihuela), a los pies en el lado de la Epístola, encargándose de los trabajos el maestro Nicolás Pérez hasta 1740[948] aunque

[948] La base documental del proceso constructivo puede verse en A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos. La catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, t. I. Murcia, 1984, p. 389 y ss. También se relacionan con la obra los nombres de Antonio

ampliada sutilmente y decorada por fray Antonio de Villanueva en 1757[949]. En planta ofrece una cruz griega en cuyo crucero se levanta una cúpula sobre tambor circular por lo que podría decirse que se trata de una obra de transición hacia los gustos neoclásicos con un retablo en el testero, trazado por José Ganga y tallado por Antonio Perales, autor asimismo del sagrario que preside su banco, piezas ambas de 1734[950], estando en la hornacina central la imagen de San Francisco de Paula mientras que el ático lo ocupa un lienzo que representa a Santa Bárbara. La capilla, en la órbita de los mandatos de Aliaga, presenta entrada independiente desde la calle, levantada hacia 1730 siguiendo el esquema de fachada-retablo de orden único y monumental, con el acceso coronado por la apoteosis eucarística –custodia sostenida por ángeles entre rompimiento de nubes– enmarcado entre pilastras con capitel humano y columnas salomónicas, mientras que en el cuerpo superior se dispone una imagen de la Fe de bulto redondo[951].



Detalle de la portada. Capilla de la Comunión. Iglesia de Santiago. Orihuela.

Ortiz y Francisco Sánchez, maestros alarifes (G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 225).

[949] Bérchez dijo que esa ampliación iba “articulada con cultas pilastras de capitel jónico de origen miguelangelesco, con volutas angulares enlazadas por guirnaldas” (J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*, ob. cit., p. 152).

[950] Este retablo fue estudiado por I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 131-134.

[951] I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental barroca*…, ob. cit., pp. 92-96.



Capilla de la Comunión. Iglesia de Santiago. Orihuela.



Acceso desde el templo. Capilla de la Comunión. Iglesia de Santiago. Orihuela.



Detalle del cuerpo superior de la portada. Capilla de la Comunión. Iglesia de Santiago. Orihuela.



Portada. Capilla de la Comunión. Iglesia de Santiago. Orihuela.

Al mismo tiempo que se ejecuta la reforma de la fachada de la iglesia de Santa María (Alicante) se realiza su capilla de la Comunión, sobre la terraza lateral que previamente se había construido a caballo entre el XVI y el XVIII. Sin pretender el esplendor de la capilla de la colegiata de San Nicolás, con la que históricamente rivalizaba, presenta el mismo esquema en planta aunque la existencia de espacios residuales laterales hace que esté acompañada de dos subnaves sin cometido específico. Sobre cuatro arcos formeros se levanta la cúpula sin tambor en cuyas pechinas se plasman varios milagros eucarísticos, comunicándose con el cuerpo de la iglesia mediante un arco de medio punto con puerta de rejería barroca[952].

En 1731, y por espacio de dos años[953], se levanta la bellísima capilla de la Comunión de la iglesia de San Pedro (Agost) por el maestro José Terol, con una curiosa planta en forma de T con cúpula en la intersección de las naves en la cual se presenta la exaltación eucarística mientras que el resto de las paredes están enteramente decoradas a base de pinturas al fresco de grutescos, guirnaldas y santos al fresco que celebran el triunfo de la Eucaristía, en contraposición a la ya vista capilla de Biar recubierta de estucos. El programa iconográfico que se despliega es amplio y refuerza de manera especial la función eucarística del recinto: bajo los arcos torales están los cuatro Evangelistas y, debajo de ellos, los cuatro Doctores de la Iglesia latina, o sea, San Gregorio, San Jerónimo, San Agustín y San Pedro Damián, claramente inspirados en los grabados flamencos que circularían de mano en mano por los talleres de la zona. Los lienzos de pared más estrechos muestran a Santo Domingo y San Francisco en tanto que nuevas piedras angulares de la Iglesia declarados por el papa Inocencio III y, frente

---

[952] La capilla es analizada detalladamente desde el punto de vista arquitectónico y constructivo en M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante. Ciudad y Arquitectura*. Alicante, 1994, pp. 66-67.

[953] El proceso constructivo ha sido abordado en L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, tomo III. Alicante, 1990, p. 13 y propone como autor al artista local Antonio Pérez (pp. 13-15). Asimismo, debe verse G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 2. Otros autores se han inclinado a pensar que fueron salidas de la misma mano, esto es, de Bartolomé Albert *el Joven* (Cfr. J. PÉREZ BERNÁ, "Naturalismo y metáfora en la 'música' pintada de Santo Domingo de Orihuela, San Pedro de Agost y la Inmaculada de Onil", *Revista Catalana de Musicologia*, nº 5. Barcelona, 2013, pp. 89-115).

a ellos, San Francisco de Paula y San Agustín, siendo todos ellos personajes que han transmitido la verdad del Evangelio mediante sus escritos o su apostolado y, por ende, la veracidad del dogma eucarístico. El resto de la capilla recoge los habituales atributos de la Pasión, además del pelícano y el ave fénix, trasuntos de Cristo y su sacrificio, adornados por espigas de trigo y racimos de uvas que remarcan el carácter especial de esta capilla.



Capilla de la Comunión. Iglesia de San Pedro. Agost.



Capilla de la Comunión. Iglesia de San Pedro. Agost.



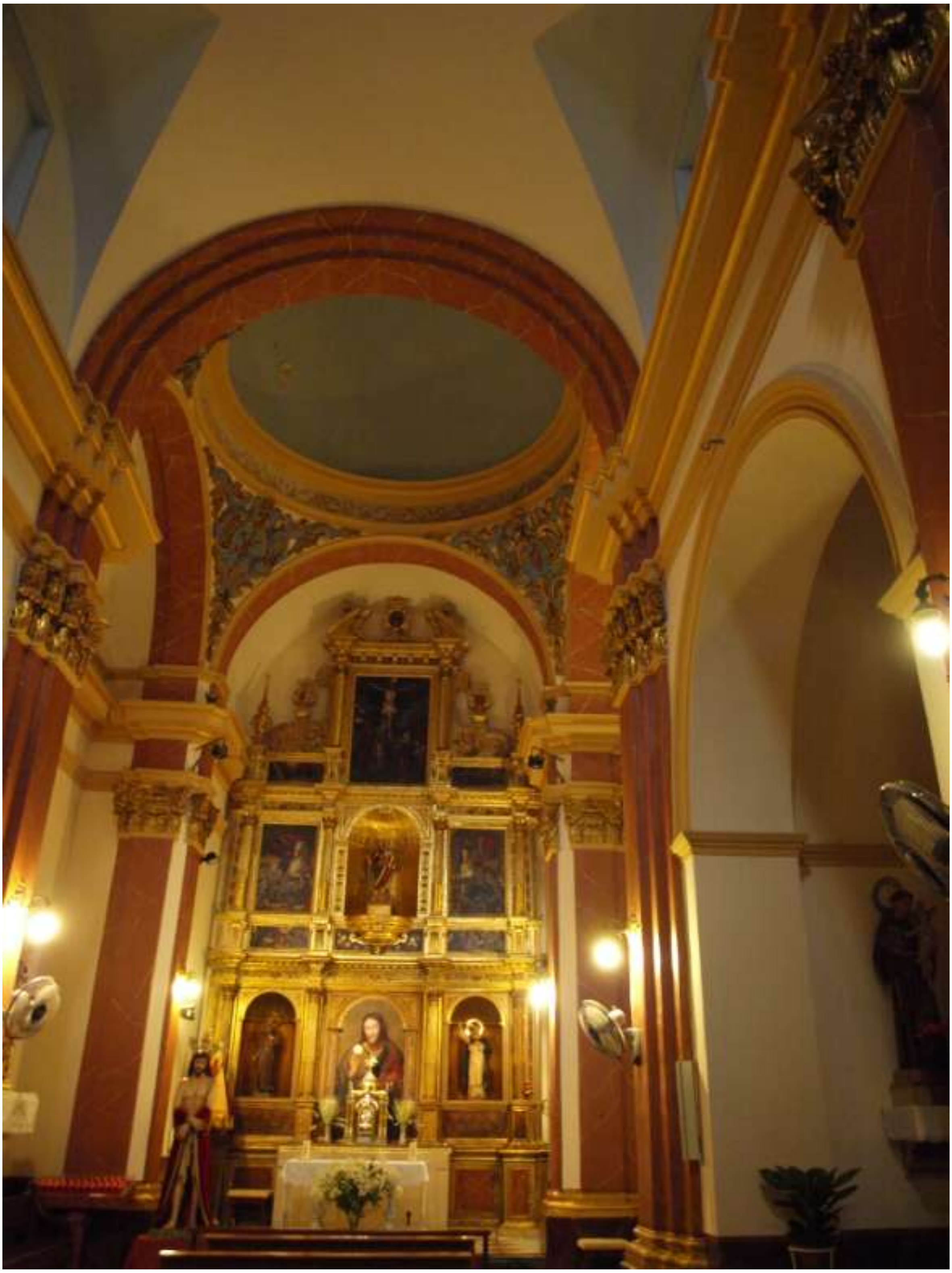
Frescos. Capilla de la Comunión. Iglesia de San Pedro. Agost.



Frescos. Capilla de la Comunión. Iglesia de San Pedro. Agost.

La capilla de la Comunión de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Aspe), ubicada en el lado de la Epístola a la altura del testero[954], está configurada como una planta de cruz latina con nave de dos tramos, un crucero prácticamente insinuado y, sobre él, una cúpula ciega. El protagonismo de este espacio, levantado hacia 1730 al compás de la erección de la fábrica del templo al cual se anexiona, lo acapara el magnífico retablo del siglo XVII, hacia los años centrales de la centuria, posiblemente reaprovechado de la fábrica anterior con tablas pintadas que recogen escenas de la vida de Jesús, además de los Doctores en la predela y las representaciones de Santiago, San Juan Bautista, San Vicente Ferrer y San Jorge, todos ellos santos en la órbita de la evangelización y la predicación, presidiendo el conjunto en el cuerpo central una pintura de Cristo eucarístico mientras que el remate superior se hace con un Calvario en el que aparece Longinos[955]. Las pinturas se han atribuido a Juan Conchillos, pintor que trabaja en el camarín de la Santa Faz (monasterio de Verónica, Alicante), dadas las semejanzas entre todas ellas pero el lienzo de San Jorge iba firmado con otro nombre, quizá el de Francisco Villacis[956].

[954] Una descripción y análisis de la misma se hacen en C. MARTÍNEZ CERDÁN, G. MARTÍNEZ ESPAÑOL y F. P. SALA TRIGUEROS, *Devociones religiosas y lugares de culto en Aspe en la época moderna (siglos XVII y XVIII)*. Aspe, 2005, pp. 79 y ss.
[955] Pueden verse al respecto: M. GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante (1907-1908)*. Alicante, ed. facsímil, 2010, pp. 255-256 y J. M. CANDELA GUILLÉN, “El retablo de San Juan Bautista. Capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro, de Aspe (Alicante)”, *La Serranica*. Aspe, 1994, s. f.
[956] Este aspecto es tratado con más profundidad en M. BENÍTEZ BOLORINOS, “El retablo de la Capilla de la Comunión y su simbología”, en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, p. 112.



Capilla de la Comunión. Iglesia de Nuestra Señora del Socorro. Aspe.



Capilla de la Comunión. Iglesia de las Santas Justa y Rufina. Orihuela.

El arquitecto Jaime Bort había proporcionado trazas para la sacristía de la iglesia de Santas Justa y Rufina (Orihuela)[957] y muy posiblemente hiciera lo mismo para su capilla de la Comunión algún tiempo antes de 1745, momento en que se da inicio a las obras de dicha capilla "mediante diseño y capítulos" que en 1747 reconoció el alarife Pedro Pardo. Fue pavimentada en 1748 y tal acción fue supervisada por el agrimensor Tomás Martínez y el arquitecto fray Antonio de Villanueva, quienes dijeron que la obra estaba conforme a los capítulos[958]. El carácter eucarístico del recinto se acentuaba con las pinturas del retablo que se encargó en 1775 que venía a sustituir al de 1716, del cual nada se sabe, con pinturas del Buen Pastor, el Salvador y la Purísima, obras del pintor local Joaquín Campos que aún se conservan a pesar del mal estado de la capilla.

---

[957] "En este ambiente de renovación arquitectónica, auspiciado por Gómez de Terán, están presentes ingenieros militares como Pedro Torbe o Sebastián Farignan Cortés, activos en el importante *Cuartel de infantería y caballería* (1741-1771) o arquitectos maestros mayores del cabildo murciano, como Jaime Bort, quien da trazas para la sacristía de la iglesia de Santas Justa y Rufina en 1744 y acaso también para la capilla de la comunión (1745)" (J. BÉRCHEZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*, ob. cit., p. 152). Ello también lo defienden S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., pp. 44-45 y G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…, ob. cit., p. 224.

[958] A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., pp. 260 y ss.



Capilla de la Comunión. Catedral. Orihuela.

Por esos tiempos, la catedral de Orihuela no quiso quedarse atrás al respecto y remozó su capilla de la Comunión en el eje longitudinal a espaldas del altar mayor ante las demandas de la cofradía del Santísimo, ubicada en ella, de que no presentaba el aspecto adecuado para este tipo de recintos tan especiales, decidiéndose su reforma que posteriormente se encargaría al maestro Cristóbal Sánchez, al cual ayudó fray Antonio de Villanueva. Esta capilla responde al modelo de planta centralizada de cruz griega de brazos cortos en cuya intersección se levanta sobre tambor una cúpula ovalada con todo el aparato decorativo en un incipiente neoclásico a pesar de que la concepción arquitectónica es netamente barroca y contrarreformista[959].

[959] El proceso constructivo y decorativo de esta capilla es abordado en A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., pp. 59 y ss. El padre Nieto indica que el aparato ornamental de la capilla fue a cargo del escultor Ignacio Esteban, hacia 1775.



Capilla de la Comunión. Iglesia de San Juan Bautista. San Juan de Alicante.



Capilla de la Comunión a inicios del siglo XX. Iglesia de San Juan Bautista. San Juan de Alicante.



Portada. Capilla de la Comunión. Iglesia de San Juan Bautista. San Juan de Alicante.

Quizá la capilla que cierra este ciclo sea la dedicada al Cristo de la Paz aunque originariamente nació como capilla eucarística, en la iglesia de San Juan Bautista (Alicante) en los años centrales del siglo XVIII por designios del obispo Gómez de Terán[960], el cual hizo especial hincapié en

[960] "La Capilla suntuosa y bellísima del Comulgatorio fue construida a últimos del siglo XVIII. Sobre su magnífico altar se fabricó artístico camarín… En su nueva mansión fue colocada la imagen del Santísimo Cristo por el grande y venerable obispo de Orihuela don

estos recintos eucarísticos pues bajo su mitra se erigieron varios de los más espléndidos ejemplares. A pesar de ser algo tardía (1742, por el maestro Bernardo Viudes[961]) presenta las mismas concepciones tridentinas que el resto de las ya comentadas, o sea, un espacio centralizado de planta de cruz griega cubierta por cúpula, en cuyo testero se dispone un retablo que alberga al Cristo de la Paz, patrón de la población, construido en 1748 a cargo del escultor alicantino Bautista Buades[962], formado por una calle y un cuerpo, en cuya hornacina central se aloja la venerada imagen del Cristo de la Paz, ofreciendo un resultado arquitectónico gracias a la rotunda presencia de las columnas, los estípites y las diagonales, tan del gusto dieciochesco. El ático está formado por una representación de la Eucaristía, lo que justifica la función y el cometido principal de este espacio.

III.2.c Monumentos de Jueves Santo

El uso de altares adornados en las solemnidades de las ceremonias de la Pasión de Cristo debió introducirse, en palabras de A. Alejos Morán, a finales del XV, alcanzando a partir del siglo XVI un suntuoso despliegue articulado a través de numerosos candeleros, jarros con flores, frontales de altar y otros elementos. Sin embargo, el protagonismo de tan magno desarrollo recaía, como es lógico y notorio, en la urna, una especie de sagrario que se erigía como el principal elemento de la instalación efímera que se montaba la tarde del Jueves Santo y el lugar en donde se hacía la reserva eucarística tras la Misa *In Coena Domini* con su respectivo lavatorio como recuerdo de la Última Cena. Estas urnas, en efecto, simulaban ser una evocación del sepulcro de Cristo, de valor más litúrgico que arqueológico y, por ello, se ejecutaban de materiales especiales, incluso las hubo

---

Juan Elías Gómez de Terán… Tiene esta capilla hermoso crucero con media naranja, dos lámparas de plata y famoso retablo. Dentro de ella había dos retablitos, uno a cada lado” (M. SALA PÉREZ, *Crónica de San Juan de Alicante*. Alicante, 1924, p. 77).

[961] Archivo Histórico Provincial de Alicante (en adelante, AHPA), *Notario Vicente Marco*, 1742, ff. 301-302.

[962] Archivo Histórico Provincial de Alicante (en adelante, AHPA), *Notario Vicente Marco*, 1748, ff. 232-233.

enteramente de plata atendiendo a la simbiosis entre el carácter patético pasional y asimismo triunfal según convenía al misterio de Cristo. La significación especial de su función y cometido propició que se eligieran grandes nombres y maestros reputados para materializarlas, caso del tallista Ignacio Castell para Elche o el francés Antoine Dupar, que tallaría una urna para Santa Justa (Orihuela) siguiendo unos diseños previos del escultor marsellés Pierre Puget. A priori, y teniendo en cuenta lo particular de estas piezas y los conjuntos de los que formaban parte, puede pensarse que el panorama de los Monumentos en tierras de la diócesis de Orihuela fuera espléndido y se conservaran muchos de ellos. Sin embargo, la realidad es bien distinta pues por diversas circunstancias[963] se ha visto reducido a muy pocos ejemplos, tres escasamente, aunque muy representativos, como la primitiva urna de la catedral de Orihuela, del siglo XVII, reemplazada por la espléndida urna de Perales de finales de la siguiente centuria con dos bellos ángeles neoclásicos que la sostienen y que aluden muy directamente al carácter eucarístico y de nueva *Arca de la Alianza* que debían tener estas piezas[964]. El arzobispo valenciano Isidoro Aliaga se pronunció acerca de ellas, mostrándose tajante en las Constituciones sinodales de 1631 pues desde su punto de vista se habían cometido determinados excesos en el ornato de tales altares que denotaban ostentosidad, por lo que dicho prelado instó a los templos a que no instalaran monumentos de gran magnitud[965].

---

[963] Ello responde a una tónica general en España y, en palabras de J. Rivas, “el desuso de buena parte de su montaje, cuando no su pérdida, ha contribuido, ciertamente, a que se desconozcan y a que no se valoren debidamente” (J. RIVAS CARMONA, “La significación de las artes…”, ob. cit., p. 501).

[964] “En otras palabras, el sepulcro de Cristo es nueva Arca de la Alianza e imagen del sagrario eucarístico con toda una serie de relaciones de tipo conceptual, formal y simbólico” (J. RIVAS CARMONA, “La significación de las artes…”, ob. cit., p. 518). Esta arca ha sido motivo de estudio, además del citado trabajo de J. Rivas (pp. 526-527) en VV. AA., *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia, 2003, pp. 514-515; G. FRANCÉS LÓPEZ, *Orfebrería del siglo XVIII de la catedral de Orihuela*. Alicante, 1983, pp. 73-74 y VV. AA., *Barroco en tierras alicantinas*, ob. cit., pp. 128-132; J. L. MELENDRERAS GIMENO, “Orfebrería valenciana de finales del siglo XVIII en el Museo de la catedral de Orihuela”, *Archivo de Arte Valenciano*, año LXXIII. Valencia, 1992, pp. 92-94. Su aparato documental fue ofrecido por A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., vol. I., pp. 56-57.

[965] Este aspecto es resaltado por A. ALEJOS MORÁN, *La Eucaristía en el arte valenciano*, vol. I. Valencia, 1977, p. 324. Las constituciones de Aliaga son del tenor siguiente: “es cosa impropia adornar los monumentos con aparadores de plata y otras cosas profanas que solo sirven de ostentación y divertir la devoción de algunos fieles; y es de mucha molestia en los

Sin embargo, poca obediencia se guardó a tales disposiciones ya que tempranamente se advierten ejemplos de estos grandes montajes en el interior de las iglesias, principalmente la catedral aunque también contarán con ellos los grandes templos, caso de la colegiata de San Nicolás (Alicante) y las iglesias de Santa María (Elche), los Santos Juanes (Catral) y Santas Justa y Rufina (Orihuela), para donde se elaboraron urnas que ocupaban el más privilegiado lugar de tales instalaciones. En cuanto a la ubicación de dichos montajes cabe hacer una doble diferencia, pues podían estar en uno de los brazos del crucero, como ocurría en la catedral o en Elche[966], o en la capilla de la Comunión. Así pues, no dejaba de ser una arquitectura que se armaba el Jueves Santo y se quitaba el Sábado de Gloria, una vez resucitado Cristo, llegando a transformar momentáneamente la imagen normal y rutinaria de los templos, que acogían estas manifestaciones suntuarias de gran aparato y magnificencia, y mostrando de manera esplendorosa la representación simbólica del sepulcro del Señor, comparables a los túmulos funerarios que se levantaban en los templos sobre todo con motivo de las exequias reales[967]. Rivas Carmona incluso ha llegado a observar un paralelismo con las custodias procesionales y los tabernáculos que se dispusieron en algunos templos andaluces "como elemento distintivo del altar mayor y de su culto eucarístico", caso de Granada o Málaga.

---

obreros haber de buscar otras cosas y guardarlas. Por tanto mandamos que en adelante no se pongan dichas cosas" (A. ALEJOS MORÁN, *La Eucaristía en el arte*…, ob. cit., vol. II, p. 421). Sobre este particular, se ha dicho que "si la celebración del Corpus necesitó de todo ese derroche, no menos el Jueves Santo, principalmente en torno al Monumento o aparato instalado para depositar la Sagrada Forma tras la celebración de la Misa" (J. RIVAS CARMONA, "La significación de las artes…", ob. cit., p. 500). Puede verse asimismo lo indicado por M. TRENS, *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona, 1952, p. 299 y J. KROESEN, *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its form and function*. Lovaina, 2000, pp. 56 y ss.. 157 y ss.

[966] El Monumento de la iglesia de Santa María (Elche) se levantaba bajo el corredor de la puerta del Sol, o sea, en el brazo de crucero del lado de la Epístola, precisamente "donde la simbología tradicional sitúa el sepulcro de Cristo y donde en la *Festa* o Misterio de Elche se colocaba hasta los primeros años del siglo XX el altarcillo o alegoría que figuraba el Santo Sepulcro y ante el cual cantaba la María en su ascenso al *Cadafalch*" (J. CASTAÑO GARCÍA, *La Setmana Santa a Elx*. Elche, 1992, p. 56).

[967] Esa relación ya fue puesta de relevancia por M. TRENS, *La Eucaristía*…, ob. cit., p. 299 pues, para este autor, "la palabra *monumento* sugirió la idea de una construcción de gran espectáculo, a la manera de los catafalcos neoclásicos y barrocos que se erigían en el interior del templo en ocasión de las exequias". Para la significación de estos túmulos funerarios puede verse A. BONET CORREA, "Túmulos del Emperador Carlos V", *Archivo Español de Arte*, nº 129. Madrid, 1960, pp. 55 y ss.



Arca. Catedral. Orihuela.

El arca seiscentista de la catedral de Orihuela, en madera[968], presenta una de las tipologías más habituales de este tipo de piezas de esa centuria, es decir, un sarcófago de estructura piramidal con el cuerpo inferior bulboso con las típicas costillas rematadas en pináculos, en semejante disposición a la del arca de Santa Leocadia de la catedral de Toledo, de finales del XVI, la del Monumento de la catedral de Valencia, obra de 1631 del platero Luis Puig[969] o la de la catedral de Murcia, labrada por Gaspar Lleó en la última

[968] La madera fue el material usual para este tipo de piezas durante el siglo XVI pero también en el siglo XVII aunque fueron sustituyéndose paulatinamente por las de plata "que en realidad acabaron por convertirse en las más características de los Monumentos catedralicios" (J. RIVAS CARMONA, "La significación de las artes…", ob. cit., p. 519).

[969] Únicamente es conocida por los testimonios gráficos y por el aparato documental que facilita A. ALEJOS MORÁN, *La Eucaristía en el arte*…, ob. cit., vol. I, p. 325.

parte del XVII[970], más vertical que la valenciana y más próxima a la de Orihuela. A pesar de los numerosos repintes a que se ha sometido, puede decirse que conserva la estructura original y su carácter eucarístico se reafirma con la presencia del Pelícano en el remate superior. Bandas con gallones y cabezas aladas completan los repertorios ornamentales, además de otras decoraciones más tardías, fruto de los sucesivos repintados.



Urna. Iglesia de las Santas Justa y Rufina. Orihuela.

[970] M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la catedral de Murcia. Una propuesta del estudio del patronazgo de los canónigos", *Verdolay*, nº 6. Murcia, 1994, p. 156 y J. RIVAS CARMONA, "La significación de las artes…", ob. cit., p. 522.



Detalle de la urna. Iglesia de las Santas Justa y Rufina. Orihuela.



Diseño, P. Puget. Arca para la iglesia de las Santas Justa y Rufina. Orihuela.

Sin embargo, el siglo XVIII fue el que ha legado tres de las más espléndidas piezas del arte contrarreformista en la diócesis de Orihuela: las urnas de las iglesias de las Santas Justa y Rufina (Orihuela), Santa María (Elche) y Santos Juanes (Catral), tres ejemplos que resumen de manera verdaderamente ejemplar la función y magnificencia que ellas debían tener. En realidad, el aparato decorativo de los monumentos, compuesto de gradas, frontales y una más que numerosa candelería, también se conserva pero la significación de las urnas propicia que se les dediquen unas líneas. La primera de ellas, la oriolana, es obra del escultor francés Antoine Dupar, un autor conocido en Murcia desde 1717 y formado en el taller del marsellés Pierre Puget, por lo que no extraña que se basara en un diseño de su maestro para la realización del arca del Monumento de Jueves Santo que la junta parroquial le había encargado en 1727, obligándole a hacer "la fábrica de la urna y el dorado de ella". Ciertamente, se conocen varios dibujos de Puget que muestran una semejanza más que evidente con la obra tallada para Orihuela, razón que ha motivado que algunos autores se hayan inclinado a pensar que las trazas de tan especial pieza no fueron hechas por Dupar sino que éste aprovechó un diseño anterior, que previamente mostró a la junta para su aprobación, sin que se tengan más datos[971]. La urna se articula mediante tres cuerpos, a saber, la base, con los elementos tetramórficos de los cuatro Evangelistas, el cuerpo principal, en cuyo centro se dispone la puerta del pequeño sagrario con una representación del Cordero místico sobre el Libro de los Siete Sellos, sostenido por cuatro ángeles que nuevamente aluden simbólicamente al Arca de la Alianza, y el remate superior con rompimiento de nubes, más ángeles, pebeteros con llamas y la

[971] Ello es sostenido por J. Sáez en VV. AA., *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia, 2003, pp. 414-415. El testigo documental aportado por el padre Nieto indica que el 13 de julio de 1729 "se acordó hacer una urna para el Jueves Santo y que se hiciesen capítulos y dibujos y se rematase la obra. Se remató a Antonio Dupar, vecino de Murcia, en conformidad del dibujo elegido por los electos en 18/11/1727" (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., vol. I, p. 295). Sin embargo, el diseño no contemplaba la presencia de ángeles serafines sosteniendo la urna, por lo que en 1730 consta lo siguiente: "los electos nombrados en 12 de febrero de 1730 para mandar hacer cuatro ángeles o serafines para la urna dijeron que, en atención a que la urna fue hecha por Dupar, convenía que él hiciese los ángeles y que se los mandaron hacer y ya los tiene acabados y para saber el valor de ellos nombraron por expertos a Pedro Juan Cordoñer y a. P. Carlos, carmelita, y estimaron su valor con la conducción y colocación en 70 libras" (p. 296).

figura del Pelícano que remata el conjunto, o sea, todo un programa iconográfico destinado a la exaltación del sacramento de la Eucaristía en plena consonancia con los dictámenes tridentinos[972].

Otro arca dieciochesca que se ha conservado hasta la actualidad, junto con el frontal y la candelería, pertenece al patrimonio de la iglesia de Santa María (Elche) y fue obra del escultor y tallista Ignacio Castell[973], una figura que no era desconocida en ese entorno pues poco antes había ejecutado la muy efectista caja del órgano y otros pequeños encargos en un panorama, el de los años centrales del XVIII, marcado por la revitalización de los postulados contrarreformistas, viviéndose, de ese modo, una suerte de Contrarreforma retardada ratificada especialmente tras la Guerra de Sucesión y sus devastadores efectos por la acción de obispos como Juan Elías Gómez de Terán, lo que explica que en fechas tan tardías esa urna presente rasgos tan arcaizantes, propios del Rococó[974]. En las cuentas de 1756 figura un pago de 91 libras a Castell por los candeleros y el frontal mientras que cuatro años más tarde se recoge un abono de 157 libras al mismo y a José Oliver por la talla y dorado respectivamente de la urna[975], dando como resultado una obra de gran efectismo y plasticidad en la que se produce un elegante equilibrio del oro y la plata. La urna se apoya sobre

---

[972] Estilísticamente, J. Sáez señala que esta urna recoge varias influencias pues en ella "parece sobrevivir una cierta elegancia y frialdad, reminiscencias del mundo manierista, al tiempo que acusa [a través de Puget] la asimilación del lenguaje barroco de los grandes maestros italianos, puesto de manifiesto a través de una composición movida y de formas desbordantes" (VV. AA., *Semblantes de la vida*…, ob. cit., pp. 414-415).

[973] Puede verse una biografía en el estudio de F. J. DELICADO MARTÍNEZ, "Ignacio Castell, maestro retablista ilicitano del siglo XVIII", en VV. AA., *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia, 1993, pp. 323-329, si bien nada aporta sobre esta urna y el conjunto del Monumento de Jueves Santo.

[974] Ese fenómeno no es exclusivo de Elche ni mucho menos. Esta Contrarreforma retardada "mantuvo y hasta revitalizó el interés por la fastuosidad del objeto litúrgico" (J. RIVAS CARMONA, "*Splendor Dei*. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco", en VV. AA., *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007, p. 91). En ese sentido, España da ejemplo de ese fenómeno, lo mismo que otros países católicos, como los de la Europa Central (Cfr. C. NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura barroca tardía y rococó*. Madrid, 1973, pp. 13 y 18).

[975] El testigo documental de esta urna es ofrecido en J. CASTAÑO GARCÍA, *La Setmana Santa a Elx*, ob. cit., pp. 56-59. Así pues, la documentación refrenda que en 1756 Castell realizó "la talla de ochenta candelabros y el frontal para el Monumento nuevo" mientras que en 1760 se indica que se le abonan "ciento cincuenta y siete libras, cuatro sueldos, seis dineros que tuvo de coste la talla y dorado de la urna que se hizo en el año 1760 para el Monumento de esta iglesia de Santa María según parece de tres libranzas a favor de Ignacio Castell, Joseph Oliver y Francisco Santa, maestros tallista, carpintero y dorador" (p. 57)

unos pies en forma de garra y presenta un sencillo basamento de planta curva sobre el que se dispone el sagrario rodeado de rocallas sobre fondo de líneas rectas y algunas flores, viéndose rematada esta pieza con un arquitrabe con rupturas y quiebros sobre el que se alza una rocalla que acoge un espejo, justificando Castell la presencia de ese elemento "para que hiciera transparente y porque eran moda"[976]. Esta urna supondrá el modelo para la posterior de la iglesia de los Santos Juanes (Catral), una obra interesante por cuanto consagra ese plan ilicitano pero, al carecer de documentación, no puede afirmarse que saliera de la mano de Castell a pesar de las más que evidentes semejanzas estilísticas[977].



Urna. Iglesia de Santa María. Elche.

[976] Ello se recoge en una nota manuscrita que fue reproducida por C. de la Peña Velasco en VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 418-419.
[977] Peña Velasco la fecha hacia 1760-1770 y sugiere que pudiera deberse a la mano de Castell por la propia configuración y por el tratamiento tan dinámico de las superficies (VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 420-421).



Urna. Iglesia de los Santos Juanes. Catral.

III.2.d La procesión del Corpus Christi

Evidentemente, tales capillas, e incluso los tabernáculos en tanto que trono de Cristo, contribuyeron decididamente a la potenciación del culto a la Eucaristía según había dejado claro el Concilio de Trento en sus decretos y cánones. Sin embargo, la religiosidad popular también tuvo un papel importante en la implantación y el desarrollo de la devoción al Santísimo Sacramento, por lo que se crearon particularmente cofradías para honrarlo y

asimismo para celebrar la procesión del *Corpus Christi*, una magna y solemne celebración en la que se sacaba la custodia en cuyo viril se conservaba la Sagrada Forma, o sea, Cristo en el misterio de la Transubstanciación, que tanto había protegido el Concilio ante los ataques de los heresiarcas[978]. Por ello era necesario cuidar muy adecuadamente la manera en que se mostraba el Sacramento en la calle en esas multitudinarias procesiones que venían celebrándose desde el siglo XIII[979]. Es a partir de este momento cuando se encargan las grandes custodias por parte de los principales templos[980], caso de la catedral de Orihuela o la colegiata de San Nicolás, si bien pocas de esas piezas se han conservado porque han sido perdidas o renovadas por los avatares circunstanciales particulares de cada iglesia. A este respecto cabe señalar la tan magnífica custodia de la catedral de Orihuela, obra del platero toledano Juan Antonio Domínguez (1717-1721), que comprende tanto la custodia como sus andas y el baldaquino que la cobija. Estas procesiones iban acompañadas de grandes tarascas, o personajes sobre carrozas o rocas representando determinados pasajes bíblicos[981] como ocurría en Elche y en otros sitios a imitación de la conocida procesión valenciana[982], y bailes y danzas en torno a la carroza del

---

[978] A este respecto, dice Bertos que "el Concilio de Trento se volvería a ocupar de la festividad" al darse "máxima importancia a las celebraciones de las fiestas eucarísticas, tanto a nivel profano (fiestas públicas, autos sacramentales, etc.) como a nivel religioso (solemnidades de cultos y riquezas de actos litúrgicos)" (M. P. BERTOS HERRERA, *El tema de la Eucaristía en el arte*…, ob. cit., vol. I, p. 36). Sobre la procesión del Corpus Christi son de interés los volúmenes de F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, II vols. Madrid, 2003, especialmente los textos del volumen I: A. VICO VICO, "El Santísimo Sacramento como centro de la piedad", pp. 459 y ss. y F. AMORES MARTÍNEZ, "Culto y fiesta en torno al Santísimo Sacramento en los pueblos del Aljarafe de Sevilla (1550-1835)", pp. 525 y ss., mientras que del volumen II pueden destacarse estos: M. E. MUÑOZ SANTOS, "La fiesta del Corpus Christi del año 1658 en Alcalá de Henares", pp. 1145 y ss. y C. J. AYUSO MAÑOSO, "La custodia procesional de Ávila, de Juan de Arfe (1571)", pp. 805 y ss.

[979] La visión de Agustina de Lieja es narrada por M. TRENS, *La Eucaristía en el arte*…, ob. cit., pp. 150-153. En España, la procesión del Corpus se instituyó en 1320 siendo Barcelona la primera ciudad en celebrarla (p. 153).

[980] Trens justifica la elección de los metales nobles en la confección de las custodias, pues "con oro, plata y piedras preciosas se ha querido compensar la gran miseria en que los humanos obligaron a Cristo a vivir" (M. TRENS, *La Eucaristía en el arte*…, ob. cit., p. 270).

[981] Estas representaciones venían a evocar las figuras de los santos mártires o algunos pasajes bíblicos, especialmente los eucarísticos.

[982] Sobre la misma, debe consultarse A. ALEJOS MORÁN, "Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus valenciano", en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA

Santísimo, caso de Alicante[983] u Orihuela, lo que demuestra la tan alta consideración de que gozaba la procesión de procesiones[984]. En fin, resultaba toda una fiesta móvil, pública y popular, en la que tenían parte, de igual manera que ocurría con las procesiones de Semana Santa, todos los sectores de la sociedad. Y pronto, las poblaciones de la diócesis de Orihuela comenzaron a celebrar esta solemne procesión, como en Orihuela, que hunde sus orígenes en el año 1400[985] con la actuación en ella de gigantes y cabezudos además de danzas y otros espectáculos, o en Elche[986], cuyas

---

(coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. II. Madrid, 2003, pp. 669 y ss. Esta autora recoge en su trabajo una recopilación de lo anterior, que podría resumirse en: E. A. LLOBREGAT y F. JARQUE, *El Corpus valencià*. Valencia, 1978; M. SANCHÍS GUARNER, *La processó valenciana del Corpus*. Valencia, 1978 y B. BUENO TÁRREGA, *La festa del Corpus*. Valencia, 1997.

[983] Incluso hubo ciertas disputas en Alicante, cuya cofradía del Santísimo prefería hacer su procesión del Corpus por la tarde-noche, pues desde la mitra, el obispo Gómez de Terán exige que se lleve a cabo en horario de mañana para evitar determinados tumultos (Cfr. V. VERDÚ MACIÁ et al., *Fiesta, juego y ocio en la historia*. Salamanca, 2003, p. 158). La intransigencia del obispo se llevó hasta los extremos (incluso decía que no se libraban de ello “ni los lugares mejor iluminados de los templos) alegando que debían instalarse rondas nocturnas “para impedir que los otorgados aprovechasen la llegada de las tinieblas para encontrarse en algún lugar con su pareja con el fin de mantener relaciones prematrimoniales” (E. GIMÉNEZ LÓPEZ y M. MARTÍNEZ GOMIS, “El episcopado español y la encuesta del Marqués de la Ensenada”, en E. LA PARRA y J. PRADELLS (eds.), *Iglesia, sociedad y estado en España, Francia e Italia (siglos XVIII al XX)*. Alicante, 1991, pp. 263-299). Puede verse al respecto el texto de M. E. NAVARRO GARBERÍ, “El Corpus Christi en el Alicante del siglo XVIII”, *Canelobre*, nº 29-30. Alicante, 1995, pp. 153-162. Para profundizar en el capítulo relativo a las danzas alicantinas, es de obligada consulta el texto de F. SÁNCHEZ BERNÁ, *Datos relativos a las danzas del Corpus en el Archivo Municipal de Alicante, 1659 – 1780*. Alicante, 2012.

[984] Al decir de M. Trens, esta procesión “fue la expresión solemne y avasalladora de la piedad eucarística” pues “los herejes y místicos fueron el instrumento providencial para reivindicar el culto esplendoroso al Santísimo Sacramento”. Así, “el Corpus se convirtió en la fiesta más popular y solemne. Todos, clero, reyes, príncipes, religiosos, gremios y cofradías, la ciudad entera, tomaban parte de ella” (M. TRENS, *La Eucaristía en el arte*…, ob. cit., pp. 150-156).

[985] El rey Pedro IV decretó en 1370 que se celebraran en la Corona de Aragón procesiones y festividades en honor al Santísimo Sacramento y en Orihuela ya se constatan desde 1372 algún tipo de solemnidad, si bien no será hasta 1400 cuando aparezcan noticias documentales sobre la celebración de una procesión eucarística el jueves del *Corpus Christi* (J. B. VILAR, *Orihuela, una ciudad valenciana en la Edad Moderna*, tomo IV, volumen III. Orihuela, 1981, pp. 150 y ss.). Sobre el *Corpus* en Orihuela debe verse Mossén P. BELLOT, *Anales de Orihuela*, t. I. Orihuela, 1954. Asimismo, agradezco a don Antonio Pérez Menárguez los textos que ha elaborado sobre dicha procesión y que se hallan publicados en su blog (http://antonioperezmenarguez.blogspot.com.es/2008/05/corpus-christi-en-orihuela.html, consultada el 15 de mayo de 2013).

[986] En los finales del XVI tuvo lugar asimismo un milagro eucarístico, pues una sierva mora quiso comulgar en Santa María y escondió la Sagrada Forma en su pecho. Reconocida por una vecina, fue denunciada a los representantes del Santo Oficio que, a pesar de haberla registrado, no encontraron el pan sagrado. Amenazada con tormentos, la esclava sacó finalmente la hostia del pecho y la ciudad, ante el prodigio, propuso hacer grandes fiestas de acción de gracias. El historiador local Cristóbal Sanz se hace eco de ello del siguiente

primeras noticias documentales sobre la misma datan de 1413 y en la cual tenían presencia personajes bíblicos[987], siempre a cargo del Concejo local. Esa procesión partía de la iglesia de Santa María el jueves del *Corpus* mientras que desde la parroquia de El Salvador y desde, al menos, 1573 salía otra en el domingo de la Octava, que también tenía su custodia[988].



Procesión del Corpus Christi. Orihuela.

---

modo: "de este hallazgo tan precioso, la villa mandó se hicieran fiestas y regocijos: y así fue que por la tarde predicó don Alonso López de Varea, canónigo de la Santa Iglesia de Orihuela y luego salió el Santísimo Sacramento en su custodia ricamente aparejada de muchas joyas costosas de oro, que todo el lugar y señoras dieron para adorno de ella; y como si fuera otra tal procesión del día del Cuerpo del Señor. Se aderezaron las calles con empaliadas y altares, saliendo toda la clerecía de las tres parroquias y conventos de frailes, con muchas luces, danzas y bailes. Fueron por las plazas y calles por donde se acostumbra hacer semejantes fiestas y regocijos, y para esta hora tenía la villa prevenidos muchos fuegos de pólvora y truenos, que se tiraron como jamás se había visto. Venida la noche, fueron tantas las lumbres que por calles y ventanas se pusieron, que no se puede decir ni imaginar, porque todo estaba claro como el día y en la plaza Mayor mucho más que en otra parte, adonde se hizo una encamisada de muchos caballeros ricamente aderezados, con sus caballos muy bien enjaezados" (C. SANZ de CARBONELL, *Recopilación en que se da cuenta de las cosas antiguas de Elche*, ms. de 1621, ed. facsímil. Elche, 1954, pp. 120-121).

[987] Estos pasajes eran: María y sus ángeles, los doce Apóstoles, el infierno y los Santos Padres, el Calvario y la cruz, el ánima y los ángeles, el Paraíso con Adán y Eva, la Anunciación a María, la Natividad de Jesús, José y el ángel, la Adoración de los Magos, San Antonio, San Martín, San Sebastián, Santa Catalina, San Jorge y la degollación de los Inocentes por Herodes, yendo algunos de ellos sobre carrozas (rocas) y otros a manera de danza o entremés (J. CASTAÑO GARCÍA, *Les festes d'Elx*…, ob. cit., p. 236).

[988] En ese año se separan los cleros de Santa María y el Salvador y, por ello, se celebran dos procesiones (A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2011, pp. 155 y ss.).

***

La respuesta del Concilio de Trento al ataque de los protestantes a la Eucaristía se tradujo en un especial auge del culto y la veneración a tal Sacramento, lo que conllevó un desarrollo inusitado de las manifestaciones artísticas en torno a él. Los templetes o tabernáculos como los alicantinos, oriolanos o el ilicitano, supusieron un estupendo trono eucarístico a veces de complicadas formas, bien en mármol, bien en madera, de cuidado y culto diseño cupulado. No obstante, la creación más genuina fueron las capillas de la Comunión, típicamente valencianas, que presentan selectos programas iconográficos y simbólicos, algunas de ellas en el eje del templo y otras paralelas a la nave, adoptando la tan idónea planta de cruz griega, o sea, un espacio centralizado, aunque a veces se prescinde de ese esquema y se prefiere la planta de cruz latina, con acceso independiente tanto desde el interior como del exterior, con ejemplos tan impresionantes como la capilla de la Comunión de la colegiata de San Nicolás (Alicante), con un espléndido retablo de mármoles. Ciertamente, tanto las capillas como los tabernáculos presentes en las capillas mayores supusieron un magnífico recurso para la adoración estática del Santísimo, como lo fueron los Monumentos de Jueves Santo para la rememoración del sepulcro de Cristo y de las cuales conserva la diócesis un reducido número de ejemplos, totalmente representativos del arte de sus tiempos, eso sí. Sin embargo, el complemento perfecto a la exposición perpetua vino de la mano de la procesión del *Corpus Christi* con todo un despliegue de artificiosidad con representaciones de personajes y pasajes bíblicos sobre carrozas o a pie, danzas y músicas en torno a la carroza con la custodia y la Sagrada Forma, que tienen en las procesiones de Orihuela, Elche y Alicante casos verdaderamente ejemplares.

III. 3) LA VIRGEN

Desde luego, uno de los principales programas cultuales que se potencian desde la Contrarreforma como respuesta al rechazo por parte de los protestantes es la Eucaristía pero, junto a ella, también se produjo un fomento inesperado al culto a la Virgen[989] y los santos por muy diversas razones aunque la devoción a María ya se practicaba por estas zonas desde la Edad Media, especialmente a raíz de la reconquista de los pueblos por parte de los reyes Jaime I y Jaime II, quienes se hacían acompañar de los obispos de turno para consagrar las mezquitas musulmanas al culto cristiano, recibiendo la gran parte de ellas la advocación de la Asunción de María, particularmente querida por los reyes conquistadores, por lo que la Contrarreforma incrementaría aún más si cupiera el culto a María en estas tierras de la diócesis de Orihuela con algunas singularidades aunque las dos advocaciones más potenciadas desde el Concilio de Trento, la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario, apenas tendrán presencia en los templos dada la solera con que contaban las otras denominaciones, caso de la Asunción, el Socorro, el Remedio, el Loreto, las Nieves o las Virtudes, de presencia muy sólida en las poblaciones de la diócesis oriolana[990].

---

[989] Los reformistas protestantes criticaron mordazmente las exageraciones y errores que la *Devotio moderna* admitió sobre la Virgen. Lutero, por su parte, "llegó a repudiar el rezo del Avemaría y otros reformados negaron la autenticidad de las palabras del arcángel Gabriel". Así pues, "la campana antimariana pretendía desposeer a María de la belleza y poesía que durante siglos la piedad y sensibilidad cristianas acumularon sobre ella" (S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, ob. cit., p. 195). Sobre los cultos que se revitalizan en tiempos contrarreformistas, debe verse G. RAMALLO ASENSIO, "Actualización de cultos y devociones del Barroco en la catedral de Murcia a cargo de escultores franceses", en J. LUGAND (ed.), *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XVe-fin XIXe siècles). Collection Histoire de l'art*, nº 1. Perpignan, 2012, pp. 203 y ss. y del mismo autor "El deseo y la necesidad de una imagen mariana antigua y milagrosa en la catedral de Murcia durante el siglo XVII", en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 265 y ss.

[990] Ello es analizado en profundidad por L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, "Iconografía especial de la Contrarreforma en la provincia de Alicante", en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 52-60. En palabras de S. Sebastián, "la Santísima Virgen, por su categoría de Madre de Dios, tuvo desde un principio la categoría de protagonista en la historia cristiana, y dado su alto rango se tendió con frecuencia a honrarla en templos de carácter votivo y conmemorativo" (S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, ob. cit., p. 230). Sin embargo, una vez decretado el dogma de la Inmaculada Concepción de María por parte del papa Alejandro VI, se celebraron grandes festejos y solemnidades en la ciudad de Alicante al ser la primera ciudad española en recibir

El fomento contrarreformista del culto a María[991] estuvo acompañado por varias circunstancias que, por su parte, contribuyeron al mayor realce del mismo pues, no en vano, que España fuera una nación en la que la devoción a la Virgen estuviera especialmente arraigada, no existiendo ciudad, pueblo o aldea que no tuviera una ermita o altar bajo su advocación, ayudó a que la implantación de las ideas contrarreformistas fuera natural. En particular, el obispado de Orihuela podía considerarse como esencialmente mariano y, al compás de la Contrarreforma, tal carácter incluso se incrementó y se potenciaron las manifestaciones en torno a María en cada templo si bien ya no fueron tiempos como los medievales de milagros y fenómenos derivados de ellos con la Virgen como mediadora[992]. Así pues, no tardó en proclamarse la autoridad de María tanto como madre de Cristo como guía de la Iglesia[993] y, por ello, no se demoraron las

la bula y se llevó a cabo una procesión, similar a la del Corpus, que fue de la siguiente manera: "abrían la marcha del cortejo los Gigantes y Cabezudos, bailando al son de la dulzaina y tras ellos, como en la de Corpus, la tarasca o cucafera y el dragón, moviendo sus horribles pies, brazos y cabeza. A continuación, tras numerosos fieles, clero y comunidades religiosas, cerrando la procesión el Justicia y Jurados del Concejos, precedidos de timbales y clarines y seguidos de los vergueros de la ciudad. Llegada la procesión a la Colegiata, celebróse Misa muy solemne con acompañamiento de orquesta, predicando un prebendado de tan insigne Iglesia" (F. SALA SEVA, *Acontecimientos notables*…, ob. cit., p. 122).

[991] Las contestaciones protestantes "no hicieron más que estimular la reacción de gran entusiasmo mariano de los pueblos católicos y cristianos orientales", llegando a convertirse tal culto en España "en una bandera de identidad patriótica", pues sobre María hablaron los numerosos santos hispánicos de la Contrarreforma, situación que en España se vivió en un especial clima dadas las inclinaciones religiosas de los reyes (G. GIRONÉS GUILLEM, "La devoció mariana, ànima del Misteri d'Elx", en VV. AA., *Món i misteri de la Festa d'Elx*. Valencia, 1982, pp. 311 y ss.).

[992] A ese respecto, las palabras de Crémoux resultan más que oportunas, pues señala "la progresiva pérdida de preeminencia de la leyenda" que deja paso "a un discurso religioso más general, quizá más ambicioso también", concluyendo que "la representación de las devociones populares desaparece en beneficio de la exaltación de los valores de la Contrarreforma" (F. CRÉMOUX, "Escenificación de un culto popular: la fortuna literaria de la Virgen de Guadalupe", en F. SEVILLA y C. ALVAR (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, 2000, p. 484). Sobre el mismo, Martínez Burgos afirma que "el concilio recorta la iconografía al prohibir las leyendas" (P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, 1990, p. 218).

[993] Los teólogos católicos "reconocieron en la Virgen una virtud que había sido establecida en tiempos lejanos: María como vencedora ante las herejías", lo que permitía dar un claro mensaje a todos los que se alejaban de las filas del Catolicismo, logrando finalmente enaltecer a María como protectora de la Iglesia (O. SANFUENTES ECHEVERRÍA, "La Iglesia Católica y sus imágenes de devoción", *Conserva*, nº 15. Chile, 2010, p. 22). Así, pues, y en palabras de S. Sebastián, "frente a los ultrajes de los reformados, ella vencerá al protestantismo con su gran poder de seducción, ella disipará los errores de Lutero y Calvino como antes lo hizo con los de Arrio y Nestorio". Debe tenerse también presente que, aunque en el Concilio no se trató exhaustivamente el tema mariano, los padres asistentes a

manifestaciones artísticas en torno a ella dado, en primer lugar, el importante y decisivo uso que de las imágenes hizo el Concilio de Trento y la Contrarreforma, por lo que todo el despliegue artístico en torno a María constituye la expresión simbólica de la victoria de María frente a la herejía y la glorificación, en palabras de S. Sebastián, de la nueva Eva, "que hará olvidar la falta de la primera y aplastará la cabeza de la serpiente". Por ello, el 3 de diciembre de 1563, en sesión XXV y última, se lanza un decreto en el que se establece que los templos deben conservar las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los santos, tributándoles honor y veneración[994], confiriéndole a la imagen un nuevo estatus, lo que será corroborado precisamente por las pretensiones efectistas del Barroco en tanto que arte de la Contrarreforma[995], pues en ellas no estará la divinidad propiamente dicha sino que tales imágenes evocan el recuerdo a la misma y, por tanto, imponen un modelo de conducta a seguir.

En el caso de la Virgen María, ciertamente se asistía a unas renovadas representaciones que, aun siguiendo los mismos temas, presentaban sutiles cambios en su iconografía y un particular auge de la devoción a la Inmaculada Concepción y a la Virgen del Rosario[996], que las

---

él sí determinaron que el pecado original no afectaba a la Virgen, según deja escrito S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, ob. cit., p. 195 al incidir en la idea de que "María, Madre de Cristo, no pudo participar del pecado original, quedando exceptuada del mismo por deseo expreso de Dios, así que ella habría entrado en el mundo sin mancha ni pecado" (p. 222). Por otra parte, un agente fundamental en la defensa de María fueron las Órdenes Religiosas, tal y como afirma H. GRAEF, *María. La mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona, 1968.

[994] Ese decreto fue ampliamente estudiado por J. CANTERA MONTENEGRO, "El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento", en A. RUIBAL RODRÍGUEZ (coord.), *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*. Madrid, 2001, pp. 117-163.

[995] Ello ha sido resaltado por S. GRUZINSKY, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México, 1994 al señalar que "como una estrategia de desplegar la diferencia con sus enemigos, la Contrarreforma tomó el camino opuesto a la Reforma protestante, un derrotero que culminaría en la apoteosis barroca de la imagen católica" (p. 50).

[996] "El estrecho cristocentrismo de los franciscanos fue derrotado por el cristianismo de la Contrarreforma, más condescendiente con la religiosidad popular y sus reminiscencias precristianas, pues establecía que debe adorarse a Cristo, el único sol, a la Virgen María, que es como la luna, y a todos los santos, que son como estrellas del cielo" (C. GARCÍA AYLVARDO y M. RAMOS MEDINA (coords.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*. México, 1997, p. 307). Con todo, la Inmaculada Concepción "llegaría a ser el eje de la doctrina mariana de la Contrarreforma", ya muy arraigada desde el siglo XIII por los escritos de San Bernado y la *Leyenda Dorada* (C. BRAVO GUERREIRA, "El

hacía valedoras de ser el prototipo santo y el ejemplo digno de imitarse[997] y, evidentemente, como tales piezas especiales que movían a la piedad, fueron estrictamente controladas y ya en el mismo decreto tridentino ello es exigido[998].

La diócesis de Orihuela fue una tierra eminentemente mariana desde tiempos medievales, contando muchas de sus imágenes con un origen legendario, caso de la Virgen de la Asunción en Elche, que arribó a las costas en la madrugada de 1370 dentro de un arca cuya tapa contenía la leyenda *Sóc per a Elig*[999], un fenómeno milagroso en las imágenes que sería punto común en la Baja Edad Media, pues la mayoría de ellas tuvieron su origen en el portento de una imagen milagrosa, su intercesión ante alguna calamidad, su hallazgo o su procedencia sobrenatural y, ante ese panorama, la devoción hacia ellas que respaldó el fenómeno contrarreformista no hizo

---

pan de cada día y la vida eterna. Sentimiento y expresión de la religiosidad popular en los virreinatos de las Indias españolas", *Revista Complutense de Historia Americana*, nº 35. Madrid, 2009, p. 173). Sobre esta advocación y su origen, debe verse el estudio de M. J. SANZ, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII*. Sevilla, 2008, pp. 15 y ss. Al respecto de la importancia del rosario, en tanto que "una de las manifestaciones del creciente fervor a la Virgen en la piedad postridentina", puede verse en S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1981, pp. 196 y ss.

[997] Sobre el particular puede verse el reciente estudio de O. SANFUENTES ECHEVERRÍA, "La Iglesia Católica y sus imágenes de devoción", ob. cit., pp. 19 y ss., además de R. PO-CHIA HSIA, *El mundo de la renovación católica*…, ob. cit., pp. 191 y ss.

[998] "Declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes", concluyendo que "Y para que se cumplan con mayor exactitud estas determinaciones, establece el santo Concilio que a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la aprobación del Obispo". Este particular aspecto ha sido objeto de estudio por parte de P. MARTÍNEZ BURGOS, *Ídolos e imágenes*…, ob. cit., pp. 209 y ss. Asimismo, conviene tener en cuenta el estudio de M. VENCES, "Un triunfo de la Contrarreforma: la devoción a Nuestra Señora de la Presentación en Ecuador", *Historias*, nº 54. México, 2003, pp. 83 y ss. Sobre el control aplicado al arte en época barroca debe verse E. GACTO, "El arte vigilado (sobre la censura estética de la Inquisición en el siglo XVIII", en C. de la PEÑA VELASCO, *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006, pp. 155 y ss.

[999] Ver al respecto J. CASTAÑO GARCÍA, *Les festes d'Elx*…, ob. cit., pp. 333 y ss.

más que acrecentarse[1000], promoviéndose una renovación en muchas ocasiones de tales imágenes y, como complemento a las mismas, un cuidado ajuar de platería y textiles que daba idea de su magnificencia, contándose en algunos casos con espléndidos tesoros con obras especiales. Pero no todo quedó ahí, sino que se erigieron muchas portadas en su honor, cuando no se hicieron bellos retablos que adornaron las capillas mayores, por lo que puede decirse que la Virgen fue coprotagonista junto con la Eucaristía de la imagen regenerada que ofrecían los templos contrarreformistas. Desde luego, puede afirmarse que María acaparó un buen número de manifestaciones artísticas que pretendían ensalzarla y no es un hecho baladí que durante los siglos XVII y XVIII se produzca una verdadera exaltación de María como Madre de Cristo y Madre de la Iglesia[1001], algo que en esta diócesis se representa de manera meridianamente clara dada la dilatada tradición mariana pero también dado su carácter netamente contrarreformista.

III.3.a Portadas

El culto a la Virgen en el misterio de su Asunción, titular de varios de los grandes templos de la diócesis, como el de Alicante o el de Elche, constituye un ejemplo muy ilustrativo y elocuente de todo ello, muy especialmente por los importantes proyectos que se pusieron en práctica en los templos y en las propias imágenes, pues en Alicante se efectuaron reformas en el presbiterio para alojar la imagen titular en su camarín además de levantarse la grandiosa portada labrada por Borja en el siglo XVIII con la Asunción como tema principal, mientras que el caso ilicitano representa el

[1000] El culto a esas imágenes antiguas, “algunas de presunta aparición milagrosa, otras vinculadas a milagro reciente, otras acompañadas de relatos legendarios” estuvo relacionado con la Reconquista. La Contrarreforma ha sido tildada de *reconquista espiritual*, hecho que explica el particular esplendor de las mismas en las catedrales y grandes templos españoles (G. RAMALLO ASENSIO, “La potenciación del culto…”, ob. cit., p. 647).
[1001] Esta relación es ampliamente manifestada por G. ALASTRUEY, *Tratado de la Virgen Santísima*. Madrid, 1966.

derroche y la opulencia en torno a su patrona, la Virgen de la Asunción, para la cual se levanta nueva fábrica a finales del XVII, con retablo y camarín y una portada que en sí resulta la gran obra barroca de la diócesis de Orihuela. El hecho de que tantos templos estuvieran dedicados a María, muchos de ellos de orígenes medievales, fue significativo pues la Contrarreforma propició que los mismos se remozaran y, en varios ejemplos, se levantaran espléndidas portadas con ricos programas iconográficos y conjuntos escultóricos que supusieran una glorificación de María y una puesta al día de los gustos estéticos de los mismos[1002]. Así pues, la fachada se concibe como escenario y no como cierre de un templo, es decir, primando su imagen exterior y no su función arquitectónica y estructural. En ellas se disponen las imágenes con una clara vocación didáctica y pedagógica, de igual suerte que ocurría con el retablo mayor, sólo que en esta ocasión la superficie es mayor y con mayores posibilidades. Como tal, "prepara o anticipa el clima de piedad que se halla en el interior"[1003] y, a veces, participa de los cultos exteriores, pues en ella concluyen procesiones, en ellas se montan altares efímeros y son lugares de gran concurrencia. Las portadas de temática mariana de la diócesis de Orihuela podrían dividirse en estos tres subgrupos:

[1002] Dijo Argan que "la fachada cumple esta función intermedia entre el espacio cerrado del templo y el espacio abierto de la plaza, entre la función religiosa del templo y la representación religiosa de la máquina procesional" (G. C. ARGAN, *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, 1980, p. 98). Sobre este particular, es aconsejable la lectura del trabajo de C. de la PEÑA VELASCO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, "De la fachada al retablo. Un recorrido por los templos murcianos del siglo XVIII", *Imafronte*, nº 10. Murcia, 1996, pp. 68 y ss., pues para estos autores, "la portada principal y el retablo constituyen las dos grandes unidades receptoras de imágenes en el camino que recorre el fiel desde el muro de cierre y acceso al templo hasta el altar mayor" (p. 69). Asimismo, deben tenerse en cuenta las indicaciones tanto de Borromeo como Aliaga con respecto a las fachadas y el tributo mariano a las mismas. En ese sentido, el cardenal milanés abogaba por la presencia en cada fachada de una imagen de la Virgen María pintada o esculpida (E. I. ESTRADA DE GERLERO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar*…, ob. cit., p. 8) mientras que el valenciano Aliaga observa que encima de la puerta principal debía haber un nicho para alojar "la imagen del santo a cuya honra se edifica el templo" (F. PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos*…, ob. cit., p. 0).
[1003] VV.AA., *Los siglos del Barroco*. Madrid, 1997, pp. 66 y ss.

Templos medievales con portada renacentista
Catedral de Orihuela
Iglesia de la Asunción (Biar)

Templos medievales con portada barroca
Iglesia de Santa María (Alicante)
Iglesia de Santa María (Villena)
Iglesia de la Asunción (Sax)
Iglesia de la Asunción (Pego)

Templos contrarreformistas
Portada lateral de la Colegiata de San Nicolás (Alicante)
Iglesia de Santa María (Elche)
Iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Aspe)
Iglesia de Santa María (Cocentaina)
Iglesia de la Asunción (Denia)
Iglesia de Nuestra Señora de Dolores (Dolores)
Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves (Monforte del Cid)

Puede decirse, por tanto, que no hay templo en la diócesis de Orihuela que no tenga alguna de sus partes, bien una fachada, bien una capilla, un retablo o una imagen, dedicada a la Virgen[1004], por lo que no es extraño encontrar que templos medievales presenten una nueva fachada, bien mayor o bien lateral, acorde a la nueva estética pero, sobre todo, en consonancia con las nuevas necesidades, que exigían una adaptación y una adecuación de las iglesias a los ideales contrarreformistas, desechando, por tanto, modelos más arcaizantes y prefiriendo en la gran mayoría de las

[1004] Todas estas portadas fueron estudiadas por I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental barroca…*, ob. cit., por lo que lo que aquí se ofrece es una síntesis de esa información desde el punto de vista del impacto de la Contrarreforma.

ocasiones unas portadas monumentales con esquema de retablo de orden único y monumental, cuya hornacina central se reservara para alojar el conjunto escultórico pertinente. A esos templos que se remozan deben sumarse lógicamente aquellos que se levantan al compás de la Contrarreforma y que plenamente abrazarán los nuevos postulados tanto estéticos como de culto. Desde luego, la iconografía que más abunda es la asuncionista pues una gran cantidad de templos estaban bajo tal advocación, como es el caso de las iglesias de Santa María de Alicante, Elche, Villena, Sax o Cocentaina aunque hubo otras portadas que incorporaron el pasaje de la Anunciación, caso de la catedral (Orihuela) o la Virgen luchando contra el diablo, como aparece en la iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Aspe), lo que se pone en total relación con la nueva imagen que quería proferirse de la Madre de Cristo como vencedora contra las herejías, estando ellas personificadas en la figura del demonio que María somete bajo sus pies mientras se alza victoriosa con el Niño en brazos, cuando no simplemente se presentó a la Virgen con Jesús en su regazo bajo la advocación *del Remedio*, como ocurre en la portada lateral, llamada *Puerta Negra* por el color de su mármol, de la colegiata de San Nicolás de Alicante, en un conjunto escultórico llevado a cabo por Juan Bautista Borja en esos años en que se llevaba a cabo la construcción y dotación material de la capilla de Comunión de dicho templo[1005].

[1005] Sobre este grupo, Sáez afirmó que "combina grandeza, serenidad y equilibrio de formas, no exenta…de una cierta frialdad y lejanía" (J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante y las formas artísticas*…, ob. cit., p. 225).



Portada. Iglesia de Santa María. Elche.



Detalle de la portada. Iglesia de Santa María. Elche.



Portada. Iglesia de Santa María. Alicante.



Portada de la Virgen. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



Portada. Iglesia de Nuestra Señora del Socorro. Aspe.

III.3.b Capillas

El refuerzo del culto a la Virgen supuso, además, la reforma de determinados espacios en el interior de los templos, tal como ocurre en la catedral de Orihuela que, de la misma forma que había marcado la pauta en otros aspectos[1006], también potenciará el culto a la Virgen, especialmente en la advocación del Rosario[1007], para la cual se hace al compás de los tiempos contrarreformistas una capilla en el presbiterio[1008] que contenía un retablo

[1006] De ese modo, las catedrales, "iglesias cabeza de sede, *mayores entre las mayores*, se convierten, por tanto, en un libro abierto en el que se materializan esas líneas de espiritualidad, de igual manera o aún más que lo pueden ser los textos del momento" (G. RAMALLO ASENSIO, "La potenciación del culto…", ob. cit., p. 643).

[1007] Esta advocación plenamente contrarreformista tendrá su espejo asimismo en los templos bajo su titularidad en El Vergel y en Rafal, estudiados en capítulos precedentes.

[1008] El cambio en el culto entrañaba, por tanto, una modificación de los espacios y en esas nuevas capillas "es donde se detecta la evolución y cambio en las devociones ya que normalmente se dedican a nuevos santos o personajes sagrados ya que normalmente se dedican a nuevos santos o personajes sagrados, aunque casi siempre incorporan, si bien de manera subordinada o claramente secundaria, la antigua advocación" (G. RAMALLO ASENSIO, "La potenciación del culto…", ob. cit., p. 644), tal y como ocurre en la catedral

ejecutado en 1496 a cargo de Juan Marcelles, de Valencia, en estilo gótico, con arquerías apuntadas y tracerías, al gusto del momento, aunque casi un siglo después, en 1576, se solicita la factura al imaginero murciano Francisco Ayala de una nueva imagen de la Virgen "de madera de pino y encarnada y dorada y acabada de todo punto", que ya vendría a renovar la imagen de esta capilla[1009]. Este retablo quinientista sería sustituido en 1735 por otro, a cargo de Bartolomé y Antonio Perales, dorado por Diego Tormos y José Moñino[1010]. Fue habitual, pues, en los templos levantar retablos marianos en capillas próximas a la capilla mayor, con frecuencia puestas bajo la advocación de la Virgen del Rosario[1011]. Asimismo, tampoco se conserva la imagen que realizara Ayala para el camarín de la calle central del retablo, ya que en 1633 se encarga otra al escultor Bernardo de Aguilar, a petición de la Cofradía del Rosario, con una más que evidente influencia de Juan Martínez Montañés[1012].

---

oriolana, pues la Virgen María es su cotitular junto al Salvador y su recuerdo se advierte asimismo en esta capilla consagrada ahora a la plenamente contrarreformista devoción a la Virgen del Rosario. Asimismo, para este mismo autor "con la construcción de estas nuevas capillas se buscaba la creación de ámbitos autónomos, definidos espacialmente en sí mismos en los que la luz jugara un papel dramático que reforzara el efecto de la abundante decoración con que se ornamentaba" (G. RAMALLO ASENSIO, "La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa…", ob. cit., p. 79). En ese sentido, a juicio de Sánchez Albarracín, "las ampliaciones y transformaciones que muchas catedrales experimentan durante los siglos del Barroco, vienen promovidas en multitud de ocasiones por la necesidad de crear o recrear unos ámbitos concretos en los que dar culto a devociones que tras la Reforma adquieren mayor relevancia" (M. T. SÁNCHEZ ALBARRACÍN, "El templo catedralicio oriolano. Transformaciones e interacciones derivadas de la religiosidad popular y sociedad del Antiguo Régimen", en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, p. 54).

[1009] La Virgen fue encargada el 17 de mayo de 1576 a "Francisco Ayala, entallador de Murcia" para la Cofradía de la Madre de Dios del Rosario, propietaria de esta capilla, y se especifica que se quería la misma "conforme a la hecha en el Colegio de Predicadores". Dado que se iba a ubicar en un retablo, se pide que no lleve "las espaldas pintadas de otra imagen" y que a la Virgen y al Niño que sujeta en brazos se les ponga "rayos, rosario y flores, y el Jesús con un rosario en las manos, y la María también y en la peana serafines". Posiblemente sería una imagen de vestir porque únicamente se le abonan seis ducados "en parte de pago de la factura y manos de la imagen de Nuestra Señora del Rosario para la Seu" (A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, t. I, ob. cit., p. 68).

[1010] Es interesante el proceso constructivo de este retablo. Al respecto puede verse VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 422-425.

[1011] En ese sentido, se encuentran numerosos ejemplos de capillas que se amplían o reforman en el siglo XVII para adquirir "el magnífico aspecto de riqueza y modernidad deseada" (G. RAMALLO ASENSIO, "La potenciación del culto…", ob. cit., p. 656).

[1012] Ello ha sido puesto de manifiesto por C. Belda en VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 426-427.



Capilla de la Virgen del Rosario. Catedral. Orihuela.



Virgen del Rosario. Catedral. Orihuela.

Con la misma advocación se hicieron capillas anexas a los templos de San Juan Bautista (San Juan de Alicante) y en la Asunción (Denia). La primitiva iglesia alicantina de planta rectangular, con ábside recto –en el que habría un retablo[1013]– y con acceso desde los pies, se vio renovada con la erección de la Capilla del Rosario en 1733, en el lado de la Epístola hacia los pies, con planta rectangular de tres tramos, el central cubierto por cúpula y los otros dos se solucionan con una bóveda de cañón. En sus cuatro esquinas se adosan ocho pilastras con capiteles jónicos de las cuales arrancan los arcos que sostienen la bóveda principal. Adosados al cuerpo principal de la capilla se sitúan cinco capillas secundarias que se comunican mediante arcos de medio punto con capiteles toscanos, siendo la capilla enfrentada al acceso la que desempeña el papel de altar mayor de la misma[1014], con un retablo contemporáneo a la ejecución de la misma calle única, sin ático, teniendo una hornacina central flanqueada por estípites en la que se ubica la imagen de la Virgen del Rosario. Dicha capilla, junto con el retablo y la talla, respondió a la iniciativa de la cofradía del Rosario, la más antigua de las radicadas en la misma iglesia, y apoyada económicamente por la familia de los Vallebrera. La capilla de Denia, por su parte, sigue la misma disposición que la primera por estar en los pies en el lado de la Epístola, pero en este caso se trata de un espacio rectangular de tres tramos desiguales[1015].

[1013] El 7 de diciembre de 1683, Carlos II "confirma la deliberación adoptada por el Consejo General de Alicante el 15 de enero de 1682, consistente en aprobar que se haga un retablo nuevo para la iglesia parroquial de San Juan, y que éste se pague: la mitad de las rentas y regalías de dicha universidad y la otra mitad se obtendrá al cargar dos dineros sobre cada libra de carne" (M. L. PÉREZ MARTÍNEZ, "Los pergaminos de la Casa de Austria", *Revista de Historia Moderna*, nº 6-7. Alicante, 1987, p. 283).

[1014] Fue restaurada en los años '90 del pasado siglo y el informe puede verse en M. BEVIÀ, "La restauración de la Capilla del Rosario", *Sant Joan en Festes*. San Juan de Alicante, 1999, pp. 100-101.

[1015] VV. AA., *El llegat de l'església de Dènia*. Denia, 1991, pp. 9 y ss.



Capilla de la Virgen del Rosario.
Iglesia de San Juan Bautista. San Juan de Alicante.



Capilla de la Inmaculada Concepción.
Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. Monforte del Cid.

La otra de las grandes devociones contrarreformistas, la Inmaculada Concepción, estará presente asimismo en su correspondiente capilla de la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, ubicada en el lado de la Epístola y

levantada en 1729[1016], estando cubierta por cúpula[1017] sobre pechinas con los Evangelistas tallados y una abigarrada decoración de rocallas. Preside este espacio un retablo de cuerpo único[1018], recientemente restaurado[1019], con una hornacina flanqueada por columnas de capitel compuesto con el tercio inferior decorado y el resto acanalado, y pilastras de fuste ornamentado. La hornacina se abre con un camarín de intradós acasetonado que aloja la imagen de la Purísima. Encima del nicho se dispone la gloria del remate, una alegoría de las Tablas de la Ley, un cáliz y dos cabezas de ángeles, que se coronan por un frontón semicircular que sostiene el anagrama de María inscrito en un medallón circular.

También presentarán una capilla dedicada a la Purísima el templo de Santa María (Alicante) y el de Santiago (Orihuela). En 1586, por Bula del Papa Sixto V, se constituye en la iglesia alicantina de Santa María la Cofradía de la Purísima Concepción. Existía entonces una capilla lateral pero por tales momentos, con el templo en obras, se decide reformarla y adaptarla a los nuevos tiempos. Esta capilla constituye el primer ejemplo claro alicantino de la irrupción de la gramática renacentista[1020], con una

---

[1016] "El patronato de la Purísima fue concedido a Monforte del Cid por el obispo de Orihuela en 1729. Por este motivo se construyó un altar que albergara a la Purísima, en ese mismo año, dicho altar fue pagado por el obispado pero el propio obispo mandó que Monforte colaborara en el gasto, por lo que el Ayuntamiento de la antigua Universidad de Monforte grabó su escudo de armas en la entrada de dicho altar" (M. Á. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *La Purísima: 260 aniversario. De los Moros y Cristianos a la Guerra Civil*. Monforte del Cid, 1989, s. p.). Otros autores señalan que fue en 1739 cuando se levantó el retablo con camarín (A. de S. FERRI CHULIO, *Escultura patronal alicantina destruida en 1936*. Valencia, 2000, pp. 154-155).

[1017] Estas capillas cubiertas por cúpula con linterna "se venía asociando desde el Renacimiento a la idea de resurrección por la similitud de esquema con el Santo Sepulcro y el Panteón" (G. RAMALLO ASENSIO, "La potenciación del culto…", ob. cit., p. 651).

[1018] El retablo fue dorado por el oriolano José Moñino, a quien se contrata en 1754 "para el adorno y dorar el camarín de la capilla en que se venera en a citada parroquial iglesia la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Concepción", percibiendo 675 libras por dicho trabajo. Los capítulos expresan que "el oro debe ser de Madrid del más subido color" y debía concluirse la obra en el plazo de un año (J. A. RAMOS VIDAL, "Acerca de los trabajos de doración de la capilla de la Purísima en Monforte durante el siglo XVIII", *Revista de Moros y Cristianos*. Monforte del Cid, 2000, pp. 106-109).

[1019] Puede verse el informe técnico en A. MIRALLES SIRVENT, "Restauración de la capilla de la Purísima", *Revista de Moros y Cristianos*. Monforte del Cid, 1996, pp. 98-99.

[1020] Ello asimismo se pone de manifiesto en G. JAÉN et al., *Guía de la arquitectura*…,ob. cit., p. 30.

planta rectangular y medidas que rozan la perfección[1021], lo que da idea de la cultura de su tracista, desconocido, empleando un lenguaje con claras semejanzas con la obra acometida por esos mismos años en el presbiterio de la iglesia de Santiago (Orihuela), a cargo de Jerónimo Quijano, si bien, ante la carencia documental, no puede afirmarse que dicho artista fuera el padre de las trazas de esta capilla[1022], completamente clásica, con una bóveda de cañón con tratamiento casetonado y sostenida por dos arcos torales que descansan sobre cartelas de gusto romano, aunque sería concluida bastantes años después[1023]. Se han encontrado los inventarios del patrimonio que dicha capilla hubo de contener en épocas de la Contrarreforma, así como del ajuar de la imagen de la Inmaculada Concepción que la presidía, y cuyo corpus es el siguiente[1024]:

Visita Pastoral de 1679. Capilla de la Inmaculada Concepción. Iglesia de Santa María.
Cuatro blandones de plata que dio el canónigo Corbí, de Valencia.
Dos blandones de plata que dio don Blas Estorcia.
Dos blandones de plata que sirven en el altar mayor algunas veces.
Una salvilla y vinajeras de plata.
Dos lámparas de plata, una grande que dio Martínez de Vera, señor de Busot, y dejó para que todo el año ardiera y la otra la hizo la fábrica.

[1021] "Su largo es tres veces su ancho y su altura, vez y media de nuevo el ancho" (M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante: ciudad y arquitectura*. Alicante, 1994, p. 46).

[1022] Se ha atribuido a Miguel Sánchez, aunque, a priori, no debe ser el tracista si no más bien el alarife ejecutor de un diseño, dato que aportó Bendicho (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 243).

[1023] En 1661 se realiza un listado de las obras que estaban sin concluir en la iglesia de Santa María, mencionándose "la paret que baixava de la vila vella, a on se han de fer les capelles per a posar los retaules y allargar la Capella de la Inmaculada Concepció de Nostra Senyora dels Ángels y fer la navada y arch y rexa a on está lo altar del Gloriós Senyor Sant Blay, posar rexes a les finestres que cahuen a la plaseta de Remiro y la Capella de la Comunió, y una paret de cal y canto al descubert que está a les espalses de la sacristía" (M. BEVIÁ, *Estudio previo de la iglesia de Santa María de Alicante*, t. II, inédito. Alicante, 1985, s. p.).

[1024] Los inventarios, completamente inéditos, forman parte de los libros de Visitas Pastorales conservados en el Archivo de la Colegiata de San Nicolás de Alicante (ACSNA), sin signatura.

Otras dos lámparas de plata, la una la dio don Antonio Estorcia con renta para que ardiera.
Seis candeleros de plata, los cuatro con las armas de la Colcoria y los dos sin ellas.
Un plato de plata dorado con la imagen de Nuestra Señora en medio.
Una corona de plata.
Dos candeleros de latón y una campanilla para el altar.
Una campana grande que está sobre la capilla para tocar a Misa.
Una cadena de piedras blancas en la cual faltan seis piedras, la cual está en poder de doña Antonia Estorcia.
Treinta y cinco pares de cabos de oro de hechura redondos y diez pares de hechura triangular que están en poder de dicha doña Antonia.
Una corona imperial de plata sobredorada con ochenta piedras blancas y una grande en medio.
Una túnica de lama blanca con flores de oro.
Una pollera de lama blanca con flores de oro azul y nácar.
Un manto de lama azul bordado de plata y oro.
Un escapulario y una media luna de raso azul bordado de plata y oro.
Una imagen de Nuestra Señora para la fiesta principal con una túnica de tafetán blanco guarnecido de galón de oro y escapulario de lama azul.
Unas andas forradas de terciopelo azul con tachuelas doradas.
Cuatro almohadillas de terciopelo para las andas.
Una imagen del Santo Cristo con el pie de madera para el altar.
Cuatro ángeles de madera dorados que suelen estar en algunas capillas de la iglesia.
Una casulla, frontal, cubre cáliz y bolsa

de lama a flores azules y nácar.
Una casulla, frontal y bolsa de lama blanca con flores azules y cubre cáliz de tafetán blanco.
Una casulla y cubre cáliz de seda a flores.
Un frontal naranjado de raso con franja de oro.
Cinco toallas de lienzo.
Cinco albas con sus cíngulos de seda y sus amitos.
Un palio azul de la cofradía.
Un cantoral de nogal.
Tres bancos de madera pintados de azul.
Dos alfombras, una grande y otra pequeña.
Una casulla y frontal morado de damasco.
Una casulla de damasco blanco que dio Nicolás Crespo, se deshizo.
Una casulla, frontal y bolsa de tela azul con flores de oro.
Una casulla y frontal de tafetán encarnado con galoncillo de oro.
Dos albas nuevas.
Una lámpara de plata que dio Jacinto Calpesie.
Un cáliz con su patena de plata que dio Mos. Jerónimo Bernat de limosna.
Una cruz con un Santo Cristo y cabos de bronce sobredorado que dio Jacinto Bernat.
Un hostiario de plata.
Un libro grande en el que se escriben los cofrades con su candado cerrado.
Dos manteles nuevos.

En 1696 se decide ampliar y reformar la capilla consagrada a la Inmaculada Concepción en la iglesia de Santiago (Orihuela), ubicada en el lado de la Epístola, durando las obras hasta 1703 según ha estudiado I. Vidal, quien también analizó el retablo y la imagen de Jacinto Perales que la

preside[1025]. E incluso la propia colegiata de San Nicolás (Alicante), tuvo desde tiempos de la Edad Media una capilla bajo la advocación de la Purísima, tradición que ha llegado hasta nuestros días, pues una de las capillas de la nave sigue presentando el lienzo que representa a la Inmaculada Concepción atribuido a Juan Conchillos del último tercio del siglo XVII[1026], en medio de un retablo de mármoles genovés con un uso a la italiana de dicho material y presenta columnas salomónicas negras, haciendo un guiño al tabernáculo del presbiterio de la colegiata alicantina[1027].



Capilla de la Inmaculada Concepción. Iglesia de Santiago. Orihuela.

[1025] Señala esta autora que los capítulos revelan "la importancia concedida al camarín, que parecía tener absoluta primacía sobre el retablo" (I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos del Barroco*…, ob. cit., pp. 136-137).
[1026] VV. AA., *Barroco en tierras alicantinas*…, ob. cit., pp. 204-205.
[1027] VV. AA., *La faz de la eternidad*…, ob. cit., pp. 310-311.

Capilla de la Virgen del Loreto. Iglesia de la Transfiguración. Muchamiel.



Capilla de la Virgen del Loreto. Iglesia de la Transfiguración. Muchamiel.



Relicario de la Virgen del Loreto.
Iglesia de la Transfiguración. Muchamiel.

Pero los retablos y capillas dedicados a la Virgen no se limitan a estos ejemplos sino pueden contarse otros muchos, como el de la iglesia de la Transfiguración de Muchamiel, en cuyo brazo derecho del crucero se dispone la capilla de la Virgen del Loreto, patrona de la localidad y epicentro de todo el culto en Muchamiel[1028], pues tanto la fábrica contrarreformista como la medieval fueron erigidas en torno a esta devoción. Se erigió esa capilla en 1627[1029] y presenta planta cuadrada en la que se inscribe una cruz griega con cúpula elíptica pintada de azul celeste y cupulín, conteniendo además un retablo de finales del siglo XVII, lo que está indicando la originalidad de este espacio, con columnas salomónicas en esviraje, en cuyos fustes se enredan carnosos racimos de uvas y angelitos, flanqueadas por estípites, sucediendo lo mismo en el ático. La hornacina central alberga un icono de la Virgen de Loreto, con un marco de plata obra

[1028] La Virgen de Loreto es una devoción tradicional de Muchamiel. Al respecto puede verse M. CLIMENT BERENGUER, *450 aniversario del milagro de la lágrima. Crónica de una efemérides*. Muchamiel, 1995, especialmente pp. 173 y ss.

[1029] Bevià y Varela indican que "en 1620 se acabó la capilla de la Virgen del Loreto de la iglesia de Mutxamel", posiblemente del mismo autor que la capilla de la Inmaculada de la iglesia de Santa María (Alicante) y que la capilla mayor de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles (Alicante) (Cfr. M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante: ciudad y*…, ob. cit., p. 46).

de Francisco Soria y Miguel de Vera[1030], por lo que este espacio aúna de manera clara dos de los principales programas contrarreformistas, o sea, el culto a la Virgen y el culto a sus reliquias.



Capilla de la Familia de la Virgen. Iglesia de Santiago. Orihuela.

[1030] "Es la única obra conservada en la que sabemos que trabajaron todos juntos [Soria, Vera, Hércules Gargano y fray Miguel Ximeno de Vera] y que les causó alguna discrepancia, pues aunque se realizó en 1592, todavía en 1599 aparecen documentos con acuerdos sobre el reparto de las cantidades cobradas por la pieza", siendo sin duda "una de las principales obras –si no la principal– de los talleres de platería oriolanos del siglo XVI" (J. SÁNCHEZ PORTAS, "La platería de la Gobernación de Orihuela en los siglos XV y XVI", en VV. AA., *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, 1991, pp. 115-134). Este cuadro está recubierto con plata y bronce, con multitud de símbolos decorativos, como el Ave Fénix, los cuatro Evangelistas o la Transfiguración. Otros autores han insinuado que Hércules Gargano, "el más importante orfebre renacentista de la zona" y su suegro, Miguel de Vera, fueron los autores de este relicario, que terminaría Francisco Soria en 1592 (R. NAVARRO MALLEBRERA e I. VIDAL BERNABÉ, "Arte", ob. cit., pp. 444-445).



Capilla de la Sagrada Familia. Iglesia de Santiago. Orihuela.



Sagrada Familia. Iglesia de Santiago. Orihuela.

Asimismo, conviene tener en cuenta los retablos dedicados a episodios de la infancia de la Virgen, como el de Santa Ana, San Joaquín y la Virgen Niña[1031] de la iglesia de Santiago (Orihuela) o, en la misma iglesia, el de la Sagrada Familia, con el grupo escultórico de Francisco Salzillo[1032] en las capillas homónimas, que venían a completar el alegato mariano en Orihuela. O las capillas dedicadas a la Virgen del Remedio en la colegiata de San Nicolás, en la iglesia de El Salvador (Elche) y en la iglesia de San Juan Bautista (Monóvar). En el claustro alicantino se ubicaba la primitiva capilla de la Virgen del Remedio, ya venerada en Alicante desde el siglo XVI, que posteriormente se trasladó a la Capilla Mayor una vez concluida la iglesia[1033], disponiéndose el camarín de la Virgen en el cuerpo

[1031] I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos del Barroco*…, ob. cit., pp. 172-176.
[1032] I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos del Barroco*…, ob. cit., pp. 154-157.
[1033] Debe decirse, no obstante, que nada se conserva de ese retablo que fue trasladado en 1657 e incluso su camarín fue sustituido por uno que realizara el arquitecto local Juan Vidal Ramos en 1919, de (S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos*…, ob. cit., p. 271).

de las tribunas, justo encima del patrón. La típica planta de cruz latina de la iglesia de Monóvar se altera con la presencia de la Capilla de la Virgen del Remedio[1034], que se abre en el crucero del lado del Evangelio, de planta cuadrada en la que se inscribe una cruz griega con cúpula sobre tambor y pechinas. Esta capilla presenta planta cuadrada de cruz griega y fue levantada en 1760 y está cubierta por cúpula sobre tambor con linterna[1035], en cuyo testero se ubica un retablo diseñado en 1774 por Francisco Mira[1036], de dos cuerpos y un curioso alzado, porque rompe con los esquemas planos gracias a la disposición sesgada de los órdenes respecto al muro de fondo. La hornacina central, cubierta por bóveda esquifada, alberga una imagen moderna de la Virgen de los Remedios[1037]. Se accede a esta capilla a través de una reja labrada en 1741 por Juan Prats.

La planta del camarín "ofrece forma de herradura, cuyo perímetro cierran diez esbeltas columnas de mármol negro, con la cruz dorada de la Virgen del Remedio" (F. SALA SEVA, *Acontecimientos notables*…, ob. cit., pp. 251-252). Ello se pone en relación con una de las funciones de los claustros, la devocional, según ha sido estudiada en F. del BAÑO MARTÍNEZ, "El uso del claustro de la catedral de Murcia como espacio devocional", en G. RAMALLO (coor.), *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010, pp. 605 y ss.

[1034] La historia de su construcción, en principio, iba a ir ligada al Duque de Híjar, pues se había comprometido a aportar los fondos necesarios para levantar la fábrica, si bien será el propio pueblo quien asuma esos gastos ante las desatenciones del Duque (M. E. BAUS POVEDA, "Breve historia de la construcción del templo de San Juan Bautista", *Revista de fiestas*. Monovar, 1996, pp. 31-34).

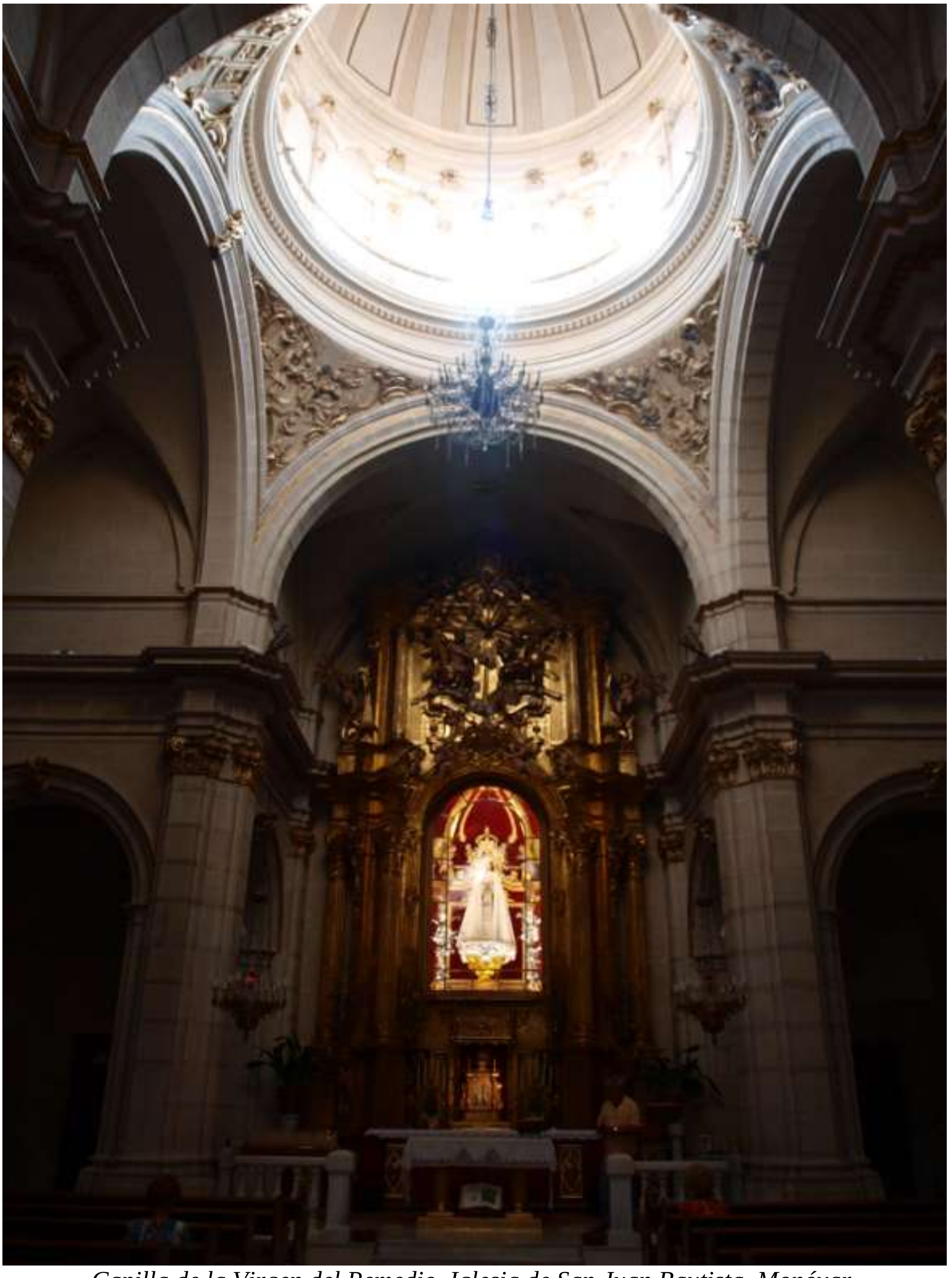
[1035] La cúpula es de estilo rococó, sobre pechinas, talladas por Francisco Mira en 1787 y en las cuales se disponen cuatro escenas relativas a la Virgen: su Presentación en el Templo, la Anunciación, la Purificación y la Asunción (F. MONTORO, "Las dos capillas de la iglesia", *Revista de fiestas*. Monovar, 1995, s. p.).

[1036] Este retablo ha sido analizado en I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 166-168. Vidal atribuye su autoría a Francisco Mira y, aunque sólo se puede probar documentalmente que dicho escultor estuvo concluyendo en 1777 las obras, esta autora se inclina a fijar que este retablo es obra completa suya.

[1037] Este retablo ha sido recientemente restaurado y su estudio se puede ver en G. MIRA GUTIÉRREZ, *Conservación y restauración del retablo academicista (ca. 1774) de la Virgen del Remedio de Monóvar*. Valencia, 2000, especialmente pp. 12 y ss.



Virgen del Remedio, desaparecida. Iglesia de El Slvador. Elche.



Capilla de la Virgen del Remedio. Iglesia de San Juan Bautista. Monóvar.


Virgen del Remedio. Iglesia de San Juan Bautista. Monóvar.


Pechina. Capilla de la Virgen del Remedio.
Iglesia de San Juan Bautista. Monóvar.



Pechina. Capilla de la Virgen del Remedio.
Iglesia de San Juan Bautista. Monóvar.



Pechina. Capilla de la Virgen del Remedio.
Iglesia de San Juan Bautista. Monóvar.



Pechina. Capilla de la Virgen del Remedio.
Iglesia de San Juan Bautista. Monóvar.



Portada. Capilla de la Virgen del Remedio.
Iglesia de San Juan Bautista. Monóvar.

III.3.c Las artes suntuarias: los ajuares

A todas esas manifestaciones debe sumarse el muy importante capítulo de los ajuares de las Vírgenes, sobre todo el más rico tesoro de las tallas valencianas, el de la Virgen de la Asunción (Elche)[1038], el de la también ilicitana Virgen del Remedio[1039] o el completo conjunto de la Virgen de Monserrate (Orihuela)[1040], que ejemplifican muy bien la significación que adquirieron estas colecciones de orfebrería y textiles como aderezo para las imágenes de culto, pues con la Contrarreforma se impulsa este tipo de acciones como catalizadoras de un determinado mensaje evangélico y piadoso[1041]. Sin duda, la imagen de vestir, esa rama de la

---

[1038] El completo ajuar de la Virgen de la Asunción de Elche ha sido detallado en A. CAÑESTRO DONOSO, "Aportaciones documentales al patrimonio textil de la Basílica de Santa María de Elche", *Imafronte*, nº 21-22. Murcia, 2011, pp. 40 y ss. y del mismo autor "Con la decencia debida…consideraciones sobre el patrimonio textil en Elche (Alicante) (II)", *Datatèxtil*, nº 26. Terrasa, 2012, pp. 63-77. El caso del tesoro de la Virgen de la Asunción de Elche como resultado de donaciones particulares ha sido estudiado por J. VARGAS BELTRÁN, "Exorno para una reina: diferencias e intereses de los mecenas en pro de la magnificencia mariana en Elche", *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, 2008, recurso digital.

[1039] Esta Virgen de vestir, que tenía una tipología muy similar a la Asunción con la única diferencia de que la primera presentaba melena de pelo natural y la segunda llevaba la cabeza cubierta por una toca o beatilla, también tenía un ajuar rico pues, no en vano, suponía la segunda gran advocación mariana de la ciudad y, como tal, contaba con un interesante patrimonio suntuario procedente de donaciones de particulares según refrendan los inventarios. Sobre la imagen, debe verse A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita*…, ob. cit., pp. 141-142. Su colección suntuaria estaba integrada por "una camisa y enaguas de lienzo fino con encaje aquella y estas de muselina también con encaje", "un vestido de tela de seda y oro compuesto de delantal, saya y manto", "unos vuelos de tul bordados", "otra camisa y enaguas blancas que tiene de ordinario la imagen", "un vestido floreado de colores con las mismas piezas que el otro", "una toca vieja de seda", "una corona de plata", "un lazo de filigrana de oro con cincuenta y tres diamantes", "un rosario grande de filigrana de plata" y otras joyas que fueron regaladas a la imagen por feligresas según se desprende del inventario de 1825 (A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita*…, ob. cit., pp. 231-232).

[1040] Debe verse al respecto VV. AA., *Arte e iconografía de Nuestra Señora de Monserrate en la diócesis de Orihuela*. Orihuela, 2007 y A. CAÑESTRO DONOSO, "Gloria et ars: platería y culto para la Virgen de Monserrate", *Oleza. Septiembre*. Orihuela, 2010, pp. 22-25.

[1041] Ello ha sido resaltado en el muy documentado trabajo de P. MARTÍNEZ BURGOS, GARCÍA, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, 1990, pp. 271 y ss., pues para esta autora lo importante de estas imágenes de vestir residía en su carácter "moralmente edificante". A esas facetas debía sumarse que, mediante la indumentaria y los añadidos, aumentaba su aspecto natural (G. RAMALLO ASENSIO, "La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa….", ob. cit., p. 74). Según este mismo autor, "a partir de últimos del siglo XVI el afán por vestir a la imagen y sobre todo, y lógicamente, a las de María, se hizo muy habitual y más aun, en las de mayor devoción" (p. 75).

escultura barroca[1042], recibe en este momento un impulso inusitado[1043], si bien ya se venía preparando ese panorama desde tiempos anteriores[1044] y sus ajuares en ocasiones rozaron lo profano[1045] al proceder especialmente la

[1042] Sobre la misma, debe consultarse el estudio incluido en VV.AA., *Los siglos del Barroco*. Madrid, 1997, pp. 125 y ss.

[1043] "El verdadero auge de la imagen de vestir vendrá con la Contrarreforma y sobre todo con el Barroco, ya que será en el siglo XVII cuando alcance su formulación más expresiva. La espectacularidad alcanzada fue tal, que no sólo admitió tejidos sino también todo tipo de adorno suntuario, especialmente joyas, que en la mayoría de las ocasiones, por no decir todas, provenían de donaciones y promesas" si bien "esa afición tan popular al aderezo y la vestimenta de la imagen contrasta con el sentir oficial de la Iglesia, que en los sínodos celebrados a raíz de Trento muestra una postura crítica hacia esa proliferación de la imagen de vestir, que incluso llega a combatirse" pues "se recomendaba que fueran destinadas para este fin vestiduras apropiadas" (M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*…, ob. cit., pp. 202-203). En palabras de R. Sigüenza, "este tipo de escultura, si bien se había desarrollado con anterioridad al siglo XVIII, se desarrolló con mayor profusión a partir de ese momento y las imágenes de vestir se popularizaron, produciéndose hasta el siglo XIX" (R. SIGÜENZA MARTÍN, *Arte y devoción popular: una imagen vestidera en el Museo Cerralbo*. Madrid, 2010, p. 7).

[1044] Por poner algunos ejemplos, en 1594 se cita en Valladolid una imagen de la Asunción que poseía numerosos vestidos con los que era sacada en procesión y la propia Semana Santa vallisoletana se nutría de esas figuras de papelón y lino vestidas con telas (J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*. Madrid, 1959, p. 42). Asimismo, otros autores han hablado en ese sentido y han afirmado que "esta preferencia se arrastra desde hace siglos, antes incluso de su aparición como un género determinado entre la prolífica escuela imaginera española, pues ya se revestían imágenes talladas en épocas medievales, de lo que se tienen testimonios documentales desde el siglo XIII" (J. CUESTA MAÑAS, "Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas", en V. MONTOJO MONTOJO, *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús*. Murcia, 2011, p. 177).

[1045] En ese sentido, el Concilio de Trento imponía que "no se adornen las imágenes con hermosura escandalosas" y para remediar tales prácticas reñidas con la conducta cristiana, se optó por ordenar la sustitución de las imágenes de vestir por imágenes de talla completa, con sus vestimentas pintadas o con tela encolada. Esa situación se acentuó en Andalucía y en el Levante, cuando en 1642 se prohibieron las imágenes de vestir y su empleo en las procesiones como un medio para desterrar los abusos de la ornamentación más que la imagen en sí misma. Este aspecto ha sido estudiado por J. RODRÍGUEZ NÓBREGA, "Ajuares festivos: lujo y profanidad en las imágenes procesionales barrocas", *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional del Barroco*. Navarra, 2011, pp. 69 y ss. apoyándose en los textos de P. MARTÍNEZ BURGOS, GARCÍA, *Ídolos e imágenes*…, ob. cit., p. 279. Esta última autora advierte los tres aspectos que censura la moral contrarreformista: el vestido en sí, las posturas y los aderezos (p. 274). Desde luego, las palabras de Gubern a ese respecto resultan muy elocuentes: "en el seno de la Iglesia Católica, la imagen religiosa se convirtió en una imagen autoritaria en el sentido civil y jurídico de *auctorias*, de representación legítima del poder (aquí divino) al que los fieles debían acatamiento" (R. GUBERN, *Patologías de la imagen*. Barcelona, 2004, p. 105). Sobre este particular, cabe señalar el Sínodo celebrado en Cádiz en 1590 "para corregir los excesos derivados de la costumbre de vestir las imágenes con joyas, encajes y toda suerte de aderezos que llegaban a hacer peligrar su necesario decoro" (R. SIGÜENZA MARTÍN, *Arte y devoción popular*…, ob. cit., p. 9). O el Sínodo de Valencia (1565) en el que se pide que "conviene que las imágenes de los santos que con razón se colocan en las iglesias para culto de ellas y enseñanza del pueblo, estén decentes y honestas, que ni puedan servir de ofensa ni degenere en mal lo que se instituyó con buen fin…Por lo cual y siguiendo las huellas del concilio tridentino, manda el sínodo que ninguno pinte imágenes de santos con bellezas provocativas ni con trajes lascivos ni deshonestos, sino de manera que manifiesten la santidad de aquellos a quienes representan" (C. SARAVIA, "Repercusión en España del

joyería, en su gran mayoría, de donaciones de particulares que vieron en esas dádivas una manera de expiar sus pecados y demostrar un determinado estatus[1046]. Para los tratadistas y los teólogos, la presencia de joyas engalanando la imagen de vestir no suponía polémica alguna precisamente por las connotaciones estéticas que desde la Edad Media se le atribuían a tales nobles materiales[1047]. Así pues, las cofradías eligieron este tipo de imágenes para sus titulares, prescindiendo de la talla completa, y compitieron con ellas para exhibir las imágenes más suntuosas, las que mejor encarnaran todos los valores que la Contrarreforma promovía, viniéndole bien particularmente esta tipología de imagen vestidera, que era, por lo general, mucho más económica que la talla completa, pues la primera

---

decreto del Concilio de Trento sobre imágenes", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*.Valladolid, 1960, pp. 129-143). Rodríguez G. de Ceballos ha señalado que con estas medidas "lo que se intenta desterrar es la costumbre de adornarlas con joyas y aderezos, más que la propia tradición de la imagen de vestir en sí" (A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco", *Studies in the history of Art*, nº 13. Washington, 1984, pp. 153-158).

[1046] En palabras de este profesor, los tesoros se nutrían "muchas veces procedentes de donaciones de particulares que veían en ese gesto un signo que mostraba la predilección de la sociedad española hacia el lujo y la ostentación como medio para alcanzar el prestigio y una ambicionada posición de prominencia dentro del cuadro social del cual formaba parte" (M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto*…, ob. cit., pp. 202-203). La sociedad identificaba esa vestimenta "como símbolos de prestigio y estatus, cuyo uso por parte de los inferiores transgrede el orden social, deshonra una clave y rompe una tradición" (J. RODRÍGUEZ NÓBREGA, "Ajuares festivos: lujo y profanidad en las imágenes procesionales barrocas", *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional del Barroco*. Navarra, 2011, p. 73). Con todo, debe tenerse en cuenta que "el atuendo de las imágenes sagradas obtuvo un papel relevante por cuanto vino a ser reflejo de los gustos y las modas de cada una de las épocas" y ese recurso permitió que las imágenes se integraran dentro de las sociedades alterando su estatus sagrado a favor de un carácter más humano (J. A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "Apariencia y atuendo en la imagen sagrada de vestir: el caso de Murcia", *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, 2008, recurso digital).

[1047] En ese sentido, igual que en el uso de mármoles y jaspes, la Contrarreforma recupera determinados aspectos del arte de la Edad Media, especialmente aquello que podría decirse arranca de las ideas del abad Suger, de Saint Denis, quien emplea sin miramiento el oro, la plata y otros materiales ricos pues era "francamente aficionado al esplendor y a la belleza en todas las formas concebibles". En palabras de E. Panosfky, "prefigura la técnica de los modernos productores cinematográficos o de los organizadores de exposiciones universales, y en la adquisición de perlas y piedras preciosas, vasos raros, vidrieras, esmaltes y tejidos, muestra anticipadamente la rapacidad desinteresada del director de museo moderno" y, para ello, sus propias palabras resultan muy claras: "cuando…el encanto de las piedras multicolores me ha arrancado de los cuidados externo, y una digna meditación me ha inducido a reflexionar, transfiriendo lo que es material a lo que es inmaterial, sobre la diversidad de las sagradas virtudes: entonces me parece que me encuentro, por así decirlo, en una extraña región del universo que no existe del todo en el barro de la tierra ni está enteramente en la pureza del Cielo" (E. PANOFSKY, *El significado en las artes visuales*. Madrid, 2008, pp. 144 y ss.).

sólo debía llevar talladas la cabeza, las manos y los pies en aquellas imágenes en que los vestidos dejaran verlos, pero conllevaban un derroche económico en el capítulo de textiles, elementos de adorno y orfebrería, provocando que el coste total se multiplicase y sobrepasase con mucho el importe de una talla completa, habiéndose de añadir a ello el carácter efímero de tales indumentos, pues convenía cambiarlos cada cierto tiempo. En el caso de las Vírgenes, debían poseer, al menos, dos conjuntos completos, uno de diario y otro para las grandes solemnidades y festividades de gran relevancia en el calendario litúrgico. Ciertamente, el verismo y el naturalismo de la escultura barroca también vino de la mano de esas telas con que se vestían las imágenes, que eran más próximas a lo cotidiano, o incluso incorporan postizos de cabello natural, ojos, lágrimas, con la función de conmover al espectador, despertar su sentimiento y emocionarlo. Mediante el patetismo, el efectismo o la gesticulación, se intenta hacer partícipe al espectador en lo que está viendo, o sea, mover su corazón[1048]. Pero, eso sí, manteniendo en todo momento el decoro y la dignidad con que fueron concebidas, según queda manifiesto en el Sínodo diocesano de 1600, pues en él se trató acerca de este particular, llegando a denunciar el obispo Esteve, guardián de la moralidad contrarreformista, los excesos del atavío de las imágenes con copetes, rizos, pelucas y arandelas, que daban el aspecto más profano y popular a esas imágenes que salían en procesión[1049].

En ese sentido, las patronas de las localidades de la diócesis de Orihuela competirán asimismo entre ellas en ajuar de ricas telas y sedas, tesoro de orfebrería o rico joyero, lo que demostraba de entrada la opulencia

[1048] En ese sentido, y en palabras de C. Martínez-Shaw, el Barroco "ofrece una respuesta a un tiempo de crisis, un escenario a la exaltación del soberano absoluto, una imaginería al catolicismo triunfante, una ilusión a las clases populares, una expresión a los sentimientos de una época. Y lo hace apelando al gusto por la ostentación, al sentido del espectáculo, al placer de la extroversión, a la sofisticación del lenguaje, a la ruptura de las formas clásicas, a la llamada ambivalente al espíritu y a los sentidos" (C. MARTÍNEZ-SHAW, "La cultura española en la época de Calderón", en VV. AA., *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Madrid, 2010, p. 35).

[1049] El decreto del Sínodo es del tenor siguiente: "hay que dolerse que en las iglesias, mientras que se celebran las procesiones, las imágenes de los santos y mucho más de la beatísima Virgen sean según la costumbre de otras mujeres, peinadas con el cabello rizado en figura cómica o con vestidos recibidos de préstamos de mujeres profanas" (*Sínodo diocesano de Orihuela*, 1600, capítulo XIV, p. 139).

de las clases sociales que ofrendaban a sus imágenes dicho patrimonio suntuario, pues a los textiles brocados o bordados no se accedía fácilmente y, cuando se hacía, el coste que ellos importaban resultaba muy elevado, unos mismos tejidos que eran empleados por esas élites en su vida cotidiana y que no repararon en donar a la imagen de su devoción bien en vida bien por disposición testamentaria[1050].



Virgen de la Asunción, desaparecida. Iglesia de Santa María. Elche.

[1050] Sobre ese particular, se ha dicho que "resulta llamativo que las descripciones de las imágenes procesionales señalen la presencia de esos mismos símbolos de poder, lo que obviamente contribuía a remarcar el orden social impuesto por la divina providencia. Así pues, el vestido de las imágenes no sólo habla de la majestuosidad divina, de la belleza, de la piedad o del sentido del decoro. También nos alude a una prolongación en el más allá cristiano de la jerarquía estamental que reina en el mundo terrenal" (J. RODRÍGUEZ NÓBREGA, "Ajuares festivos: lujo y profanidad…", ob. cit., p. 73).

De entre todos los ajuares, destaca con mucho el de la Virgen de la Asunción, de Elche, el cual contribuye decididamente a la configuración de la talla y su significación como la reina del Empíreo[1051], un procedimiento iconográfico que no resulta un hecho aislado pero que representa en sí mismo un importante episodio de las artes suntuarias de la diócesis de Orihuela en pro de la magnificencia mariana, pues de la misma forma que ocurría con las reinas, a la Asunción ilicitana se la revestía con lujosos mantos, ceñían sus sienes unas suntuosas coronas espléndidamente labradas y durante su Octava en agosto, su cuerpo dormido yacía delicadamente en una cama de ébano y plata con dosel que donara en 1747 el Duque de Aveyro y Marqués de Elche, a la manera de los grandes catafalcos que se erigían para las exequias reales[1052]. Por desgracia, poco de tan interesante patrimonio se ha conservado pero el testigo documental refrenda lo que en tiempos de la Contrarreforma y sucesivas etapas la talla debió poseer. Y es que en realidad, pocas imágenes como la Asunción de Elche cuentan con un ajuar tan variado y completo[1053] que abarca, prácticamente, todos los periodos desde el Barroco hasta la actualidad y esa misma acumulación se erige en privilegiado testimonio de la definición de la piedad popular, contándose incluso con pequeños elementos de adorno sencillos que evidencian la devoción sincera y estrecha que ha unido durante siglos a esta

---

[1051] Este aspecto, en palabras de J. A. Fernández, cabe explicarlo "dentro de la naturaleza hierofánica de tales iconos, resaltado por la naturaleza regia con la que se trata a muchas de ellas. Esta consagración les confiere un rango sometido a modas cortesanas y a ciertas ceremonias del protocolo áulico" (J. A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "Apariencia y atuendo…", ob. cit., recurso digital). Este mismo autor señala que tan magnífico revestimiento obedece a ese principio educativo mediante la expresión de unos ideales de la belleza, perfección o divinidad a través del uso de diversos complementos (J. A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, "El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 194). Por otra parte, la configuración de las imágenes con su aparato de aderezo (coronas, mantos y cetros) perseguía el propósito de "encumbrar a la Virgen como centro de la vida cotidiana de los hombres, asumiendo para las efigies el protocolo regio de manera escrupulosa" (J. M. BERMÚDEZ REQUENA, *Las coronaciones canónicas en Sevilla*. Sevilla, 2001, pp. 20-26).

[1052] A. CAÑESTRO DONOSO, "Aportaciones documentales al patrimonio textil de la Basílica de Santa María de Elche", *Imafronte*, nº 21-22. Murcia, 2011, pp. 33-44.

[1053] En ese sentido, buena parte de la responsabilidad de que la Asunción de Elche haya llegado a tener uno de los ajuares más ricos de todo el Levante español se debe precisamente a su especial configuración barroca como imagen de vestir, tal como sugiere P. M. RUZ VILLANUEVA, "El atuendo de Nuestra Señora de la Asunción: una iconografía barroca", *Sóc per a Elig*, nº 18. Elche, 2006, pp. 107-112.

imagen con sus muchos fieles pues, no en vano, la iglesia que la cobija, la de Santa María, constituye el gran santuario mariano de la diócesis de Orihuela, por lo que no debe extrañar que la imagen de la Virgen por excelencia del obispado fuera revestida de una especial munificencia. Aunque la costumbre en este tipo de imágenes era que tuvieran dos conjuntos, o sea, uno de diario y otro para las grandes solemnidades, en este caso la colección textil se hace mucho más extensa, llegando a presentar desde finales del XVI hasta tres trajes, dos de ellos brocados, uno morado para la Cuaresma y otro de oro y seda blanca, y otro enteramente de seda blanca, a lo que se unían las mangas y las sandalias[1054], que normalmente hacían juego con los mantos y vestidos[1055], si bien en tiempos posteriores fueron añadiéndose otros mantos, como el azul que se adquiere en 1607 para las fiestas de la Purísima, además de camisas, enaguas, tocas[1056] y mangas. El último de los inventarios[1057] que recoge todo el aparato textil al socaire

[1054] En el último inventario realizado, fechado en 1986, se da cuenta de la existencia de "dos sandalias de seda blanca bordadas en oro", "dos sandalias blancas y oro", "dos sandalias de tisú de oro bordadas en plata", "dos sandalias de seda bordadas en oro y seda", "dos sandalias de tisú de oro bordado en plata", "dos sandalias de seda blanca bordadas en oro y plata" y "dos sandalias de seda blanca bordada en oro" (A. CAÑESTRO DONOSO, "*Con la decencia debida*…Consideraciones sobre el patrimonio textil religioso en Elche (Alicante). (II).", *Datatèxtil*, nº 26. Terrassa, 2012, p. 69).

[1055] El inventario de 1596 refrenda con exactitud lo siguiente: "Item. Un mantell de brocat blanch ab guarnició de or y pasamá de or y seda blanca. Item. Altre mantell de brocat morat de la Marededéu. Item. Un àbit de domàs blanch de la Marededéu ab dos faxes de fil de or y sis revets de lo mateix sobreposats ab fil de or. Item. Una vasquiña de setí blanch ab dos faxes devant y en torn de fil de or. Item. Un àbit de setí blanch ab guarnició de fil de or. Item. Dos parells de mànegues de setí blanch guarnides de fil de or y maçanetes de lo mateix". Fue publicado en A. CAÑESTRO DONOSO, "*Con la decencia debida*…Consideraciones sobre el patrimonio textil religioso en Elche (Alicante). (II).", *Datatèxtil*, nº 26. Terrassa, 2012, p. 65.

[1056] La Virgen de la Asunción lleva esa toca o *beatilla*, una manera peculiar de cubrir su cabeza, normalmente realizada en lienzo rico o lienzo *holandés*, materiales textiles codiciados y muy usados por la nobleza en tono blanco o marfil, llegando a ser "el único elemento arcaizante o anacrónico del atavío de la imagen", pues esa pieza se empleaba de un modo generalizado en tallas románicas (P. M. RUZ VILLANUEVA, "El atuendo de Nuestra Señora de la Asunción…", ob. cit., p. 108), por lo que la apariencia de la imagen mariana es completamente barroca a excepción de la cubrición de la cabeza, lo que podría obedecer al doble uso de la imagen, pues debía servir tanto para mostrarla en el momento de su Asunción como en la cama yacente, por lo que esa *beatilla* sería en realidad una parte del sudario con que se revestiría el cuerpo difunto en los ritos y liturgias exequiales.

[1057] Desde luego, huelga reseñar la importancia de los inventarios para calibrar la totalidad del patrimonio suntuario que tuvieron en otros tiempos tanto los templos como las imágenes. Sobre ese particular, es recomendable la lectura del trabajo de M. PÉREZ SÁNCHEZ, "La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia, 2004, pp. 445-465.

de la Contrarreforma, de 1816, señala la existencia de siete mantos, contándose con un manto color de plata con motas azules que regalara la esposa de Carlos IV o los que trajera de Roma el obispo Despuig a finales del siglo XVIII[1058]. Ciertamente, todo era poco para la Madre de Dios y los ilicitanos y foráneos se desvivieron en tiempos pretéritos por adornar de manera excelsa a María, llegando a obtener hasta uno de los pocos juegos de capa y sombrero de la Real Orden de Carlos III que donara el Marqués de Molins, don Mariano Roca de Togores, sirviendo la capa, de campo purísima con estrellas de plata, de colcha para la cama[1059]. El patrimonio de platería y orfebrería no ha corrido la misma suerte y ninguna de las coronas de época barroca se conservan, pues únicamente ha llegado hasta nuestros días el ejemplar que le regalara a finales del XVIII el generoso obispo don José Tormo, encargada al platero valenciano Fernando Martínez[1060], si bien

---

[1058] "Vestidos de la Santa Imagen. Primeramente, un vestido de tisú tejido en Valencia de oro y plata con ramos de matices. Otrosí, otro de espolín de seda y plata morado. Otrosí, otro de raso liso de color de plata con matices o motas de piel color azul todo bordado de lentejuelas que la serenísima princesa de España, Sª Mª Luisa regaló a Don Diego Ortiz para dicho efecto. Otrosí, otro de tela de Francia todo matizado de seda de diferentes colores que regaló a Ntra. Sra. Dª Salvadora Musoles de Ruiz. Otrosí, otro de tisú de oro y plata hecho en Valencia a razón de veinte y cinco libras la vara según consta en el libro de cuentas. Otrosí, otros dos vestidos que se fabricaron en Roma a la dirección del eminentísimo e ilustrísimo D. Antº Despuix y Dameto, el uno de color morado y el otro de Concepción" (A. CAÑESTRO DONOSO, "*Con la decencia debida*…Consideraciones sobre el patrimonio textil religioso en Elche (Alicante). (II).", *Datatèxtil*, nº 26. Terrassa, 2012, p. 68).

[1059] Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins, llegó a ser Diputado en las Cortes y ocupó el cargo de diversos ministerios de gobierno en el siglo XIX, además de miembro de las Reales Academias de la Historia, de Bellas Artes y de Ciencias Políticas y Sociales. Su legado a la Asunción consistió en la donación de todas sus condecoraciones, diversas medallas como el collar, gran cruz y placa de Carlos III, además de la capa y el sombrero de la Real Orden, la gran cruz de Isabel la Católica, medallas de Reales Academias e incluso la insignia del Toisón de oro, según ha estudiado J. VARGAS BELTRÁN, "Exorno para una reina: diferencias e intereses…", ob. cit., recurso digital. Por otra parte, el Inventario de los bienes de 1983 indica que este Marqués había dispuesto, en el discurso de ingreso a la Real Academia de la Historia que la capa de la Orden de Carlos III "sirviera de colcha para la camilla procesional usada en el entierro-procesión de la Virgen el 15 de agosto".

[1060] Esta corona ha sido objeto de estudio por parte de J. VARGAS BELTRÁN, "Exorno para una reina: diferencias e intereses…", ob. cit., recurso digital y A. CAÑESTRO DONOSO y J. D. GARCÍA HERNÁNDEZ, *D. Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche, 2009, p. 41. Se trata de un magnífico ejemplo de corona imperial compuesta de canasto y ráfaga encargada al platero valenciano Fernando Martínez, platero predilecto del obispo Tormo, y es una pieza especial por varios motivos: en el canasto se reproducen espléndidos relieves enmarcados en tondos laureados que representan diversas escenas de la vida de María, siendo ocupado el central y más destacado por el pasaje de la Coronación de la Virgen, que también tiene su paralelismo en las representaciones del Misterio de Elche, pues no en vano dicho auto sacramental consiste en la Dormición, Asunción y la

las antiguas fotografías de inicios del XX muestran una corona imperial a todas luces del XVII pero que pereció, junto con buena parte de ese patrimonio, en los prolegómenos a la Guerra Civil, pues la talla fue robada de su camarín, perdiéndose, así, todo lo que ella llevaba puesto en ese momento[1061]. Sin embargo, sí ha llegado hasta el presente la magnífica cama[1062] para la Octava que le regalara en 1747 el Duque de Aveyro con un frontal tallado en madera de ébano y añadidos de plata, y que venía a sustituir a una anterior a tenor de lo que indican los documentos[1063]. Al menos desde el siglo XVI era costumbre extendida en todos los territorios de la Corona de Aragón, solemnizar la festividad de la Asunción de la Virgen con la construcción de túmulos funerarios en el centro de las iglesias dedicadas a la Virgen María. Dichos túmulos eran construidos en forma de cama y en ellos se colocaba una imagen de la Virgen en apariencia de difunta, recordando, de esa forma, su Dormición o Tránsito. También en la ciudad de Elche hubo la costumbre de levantar una cama a la Madre de Dios durante la Octava de la Asunción, una vez terminada la representación del

---

Coronación de María, y ello debía ponerse de manifiesto en el complemento perfecto para las sienes de la Virgen. Además, el despliegue iconográfico se ve justamente rematado por los símbolos de las Letanías Lauretanas que aparecen circunscritos en los tramos de la ráfaga, alternándose también con rayos cortados a bisel rectos y serpentiformes. Aparte de esta presea, la Asunción ilicitana tiene otra corona también de estirpe imperial, aunque sea un ejemplar más discreto, fechada en el año 1940 y encargada a la casa David (Valencia), representándose en esta ocasión el escudo de la ciudad de Elche y en el centro de la ráfaga la paloma del Espíritu Santo (Cfr. A. CAÑESTRO DONOSO, “Consideraciones sobre la Reina del Empíreo. Boato y adorno en pro de la magnificencia mariana asuncionista en Elche (Alicante)”. *Actas del I Congreso Mariano Internacional: María, signo de identidad de los pueblos cristianos. Religión, antropología, historia y arte*. Gibraltar, 2010 [en prensa]).

[1061] Este panorama puede verse en A. CAÑESTRO DONOSO, “La Guerra Civil como punto de inflexión. Destrucción y recuperación del patrimonio en el Levante español: el caso de Elche”, en A. COLORADO CASTELLARY (ed.), *Patrimonio, guerra civil y posguerra*. Madrid, 2010, pp. 273-285.

[1062] Esta cama ha sido estudiada en J. CASTAÑO GARCÍA, *El llit de la Mare de Déu d’Elx*. Elche, 1991; J. VARGAS BELTRÁN, “Exorno para una reina: diferencias e intereses…”, ob. cit., recurso digital y A. CAÑESTRO DONOSO, “Consideraciones sobre la Reina del Empíreo….”, ob. cit.

[1063] En ese sentido, el inventario de 1596 incluye ciertas referencias a prendas de aderezo y vestido de la cama, tales como dos colchones de lana, siete cojines de seda carmesí guarnecidos de franja de oro, dos sábanas de seda granate, un cobertor de tafetán carmesí con una franja en tono amarillo viejo y un dosel de cuatro toallas de tafetán carmesí con franja de seda carmesí (J. CASTAÑO GARCÍA, *El llit de la*…, ob. cit., pp. 4-5). Asimismo, son constatados documentalmente los diversos pagos efectuados desde la Cofradía de la Asunción en el siglo XVII destinados a enriquecer la cama de la Virgen y, aunque no se conoce cómo era ese lecho, no es descabellado pensar que los nobles locales cederían sus camas y su atavío para tal menester.

Misterio de Elche, donde se escenifica precisamente la muerte, resurrección y coronación de María. Ya aparece mencionada la presencia de una cama en el inventario de 1596 aunque no será hasta 1747 cuando el Duque de Aveyro done otra, cedida mediante disposición testamentaria. Se trata de una cama de matrimonio de grandes dimensiones que presenta cuatro columnas en sus cuatro ángulos, torneadas y adornadas con sobrepuestos de bronce dorado y plata. Están rematadas por cuatro ramos de flores, también de plata. Estas columnas sostienen un baldaquino de seda blanca encuadrado mediante un marco de madera tallada y dorada. La parte más impresionante es la cabecera, que aparece totalmente cubierta con láminas de plata repujada, formando diversos dibujos y rematada por seis pináculos sobre los cuales aparecen seis pomos de flores y granadas. Cada uno de estos pomos se encuentra flanqueado por otros dos más pequeños, que figuran bellotas. La parte central de esta cabecera muestra seis arcos pequeños sostenidos por columnas. Dentro de cada uno de esos arcos se encuentra un ciprés. Todas estas figuras vegetales (granadas, bellotas y cipreses) también están realizadas en plata y son elementos simbólicos del sueño y, por tanto, de la muerte[1064]. Esta cama venía a completar el ajuar de la Virgen de la Asunción en consonancia con la revitalización mariana vivida en época de la Contrarreforma pero también con el esplendor de la imagen de vestir barroca, tan apropiada para los fines catequéticos y evangélicos para los que se había concebido.

[1064] L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, vol. III. Barcelona, 2001, pp. 161-163.



Frontal de la cama de la Octava. Iglesia de Santa María. Elche.



Cama y dosel de la Octava. Iglesia de Santa María. Elche.

Otro interesante ajuar es el que en otros tiempos tuvo la Virgen del Remedio, ubicada en la colegiata de San Nicolás (Alicante), sin embargo tal colección de textiles y tesoro de orfebrería se ha visto muy mermado a lo largo de los siglos a pesar de ser una de las principales devociones de la diócesis de Orihuela. Con todo, se han documentado los inventarios con el patrimonio que dicha imagen y su propia capilla hubieron de tener en tiempos pretéritos[1065], y que son del tenor siguiente:

Visita Pastoral de 1679. Capilla de la Virgen de los Remedios. Colegiata de San Nicolás.
Dos candeleros de plata y una cruz del Remedio.
Una corona de la Virgen de plata con los rayos dorados.
Un plato de plata y dos lámparas contenidas en la antecedente visita son las mismas por estar más seguras en la nave de la iglesia.
Una corona de plata y un pomo y cruz de plata del Niño.
Una cruz de oro esmaltada a modo de pectoral con trece piedras que dio don Joseph Mingot en ocasión que hurtaron la corona dorada con perlas que tenía Nª Sª la cual no ha aparecido habiendo precedido las debidas diligencias.
Tres frontales, uno blanco de tela de oro, otro verde y otro carmesí.
Cuatro vestas usadas.
Un manto de tafetán azul usado.
Ocho cortinas de tafetán de diferentes colores usadas.
Una casulla de damasco verde con galón de oro.
Otra casulla de tafetán carmesí con galón de seda.

[1065] Estos inventarios, completamente inéditos, se conservan en los libros de Visitas Pastorales en el Archivo de la Colegiata de San Nicolás de Alicante (ACSNA), sin signatura. Agradezco a D. Rafael Gandulla y Dª Margarita Pérez, Presidente y Jefa de las Camareras respectivamente de la Real Archicofradía de la Virgen del Remedio de Alicante su amabilidad y buena disposición para acceder al ajuar de dicha imagen.

Una casulla de damasquillo verde nueva.
Tres toallas para las manos.
Tres albas y cinco cíngulos.
Un pendón de damasco azul.
Dos cortinas de tafetán azul.
Una cortina y túnica del Santo Cristo para el Jueves Santo.
Dos candeleros de latón y tres misales.
Un cajón para la ropa.
Cuatro docenas de purificadores.
Tres cubrecálices.
Un pendón de tela azul para la procesión de Jueves Santo.
Dos gradas de madera para el altar.
Unas andas de madera para las procesiones mensuales.
Dos arquillas de madera.
Tres andas para las imágenes del Jueves Santo con telas moradas.
Un vestido de tela de oro azul para la Virgen Santísima y el Niño.
Un vestido de tela de plata azul para la Virgen y el Niño.
Una túnica de tela encarnada de oro para el Niño.
Otra túnica para la Virgen Santísima y el Niño de damasco azul.
Una cortina de tafetán carmesí para Nuestra Señora.
Dos sortijas de oro con una piedra.
Una maceta de oro con siete piedras turquesas.
Una corona de plata con piedras y rayos del Niño.
Una casulla y frontal de tela de plata carmesí.
Diez y ocho túnicas de tela azul.
Una casulla de tafetán blanco con galón de oro.
Cinco macetas de oro y una cajuela de plata para las hostias.
Dos bujías y cinco campanillas de plata del Niño.

Una campana de la capilla y otra que tocan a Misa.
Cuatro blandones de madera pintados de azul y blanco.

Visita Pastoral de 1714. Capilla de la Virgen de los Remedios. Colegiata de San Nicolás.
Dos candeleros de plata y una corona de la Virgen con los rayos sobredorados.
Un cáliz y patena, todo de plata.
Un plato de plata y una corona, pomo y cruz para el Niño de plata.
Una cruz de oro esmaltada a modo de pectoral con trece piedras finas.
Ocho candeleros de plata que noviter están en nombre de dicha imagen y del Santísimo Sacramento.
Una corneta de plata con cinco cascabeles y cadena todo de plata.
Dos sortijas de oro con una piedra cada una ordinaria.
Una maceta de oro con siete piedras turquesas.
Una corona de plata con sus rayos guarnecida de piedras ordinarias para el Niño.
Dos macetas de oro de siete piedras ordinarias cada una, y otra sortija también de oro con una piedra ordinaria.
Una bujía y dos campanillas pequeñas de plata para el Niño.
Dos vestidos, uno de tela carmesí y otro de tela azul con manto encarnado guarnecido con borrillo de oro y plata.
Un manto de tafetán azul muy usado.
Una casulla de damasco verde con galón de oro.
Una cortina y túnica de tafetán del Santísimo Cristo para el Jueves Santo.
Un paño de sobremesa de tafetán azul muy usado.
Unas gradas de madera pintadas para

dicho altar.
Cuatro blandones de madera pintados de azul y blanco muy usados.
Un bufete y banco de respaldo para la Cofradía de dicha imagen con un cajón de madera para la custodia de dicha ropa.
Tres andas ordinarias rasas y unas nuevas y dos muy usadas para las procesiones de Viernes Santo.
Tres misales muy usados.
Dos candeleros de latón.
Dos campanas, una de la capilla y otra con la que tocan a misa.

III.3.d Devoción y fiesta: el Misterio de Elche

A tan esplendoroso desarrollo del culto a María en su iglesia de Elche debe sumarse otro capítulo fundamental para el mismo en el seno de la Contrarreforma: la representación de su Dormición, su Asunción y su Coronación los días 14 y 15 de agosto en el auto sacramental denominado *Misterio de Elche* o, más popularmente, la *Festa*[1066], una obra sacro-lírica de orígenes medievales que quizá pudo determinar incluso la arquitectura de la propia iglesia, una gran nave que sirviera para albergar a un alto número de asistentes a este teatro, los cuales también estarían ubicados en los balcones del cuerpo alto tanto de la nave como del crucero y la cabecera, por lo que

[1066] Hay mucha bibliografía al respecto de los teatros en las iglesias en época moderna. Para F. Martínez, "los autos sacramentales nacieron para dar respuesta a las herejías" (F. MARTÍNEZ GIL, "La expulsión de las representaciones del templo (los autos sacramentales y la crisis del Corpus de Toledo, 1613-1645)", *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 66, nº 224. Madrid, 2006, p. 961) pero hubo algunos de estos dramas que debieron ser suspendidos "por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes muy indignos y desproporcionados para representar los Sagrados Misterios" (I. ARELLANO y J. E. DUARTE, *El auto sacramental*. Madrid, 2003, p. 161). Sobre ello, puede verse el reciente trabajo de J. MENÉNDEZ PELÁEZ, "Fiesta, teatro y liturgia en el teatro medieval y del Siglo de Oro: el testimonio de las constituciones sinodales", *Memoria ecclesiae*, nº 34. Mérida, 2010, pp. 649-700. La lucha de la Iglesia con el teatro ha sido estudiada por J. MENÉNDEZ PELÁEZ, "Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento", *Archivum*, nº 48-49. Oviedo, 1998-1999, pp. 171-232.

esa configuración arquitectónica en este caso queda más que justificada[1067]. La música del Misterio estuvo fuertemente modificada a raíz de la Contrarreforma por los especiales cuidados que ésta y el Concilio de Trento solicitaron para este tipo de representaciones y autos sacramentales, que asimismo sufrieron un particular auge en estos momentos dado su carácter catequético y dogmático[1068] aunque las primeras manifestaciones fueran mucho anteriores y hubieran sido protegidas desde el mismo núcleo de la Iglesia romana.



Escena del Misterio de Elche. La María rodeada de ángeles.

[1067] Las palabras del historiador local C. Sanz a este respecto resultan reveladoras: "el templo donde se hace esta fiesta, que es en la Iglesia mayor, está hecha su fábrica para este efecto porque es muy grande, de una nave, y tan alta que causa espanto y asombro a los forasteros. Parece que Nuestra Señora le sustenta, para que allí se celebre su muerte y asunción a los cielos. No se halla en la cristiandad otra tal fábrica como esta Iglesia, la cual se acabó, según se ven sus edificios, año de 1566", refiriéndose, evidentemente, a la fábrica renacentista pues la contrarreformista, como ya se ha estudiado, principia en 1673 (J. F. MASSIP, "Algunes notes sobre l'escena de la Festa o Misteri d'Elx", en VV. AA., *Món i misteri de la Festa d'Elx*. Valencia, 1982, p. 205).

[1068] Este teatro religioso habría que relacionarlo "con la renovación litúrgica encaminada a inyectar nueva savia a la religiosidad popular" (J. MENÉNDEZ PELÁEZ, "Teatro e iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento", *Criticón*, nº 94-95. París, 2005, p. 52). El cardenal Cisneros, tan pronto fue entronizado como arzobispo de Granada, tuvo la tarea de erigir una diócesis desde sus fundamentos y se propuso fomentar la participación de los fieles en el culto, contemplando asimismo este tipo de representaciones teatrales que favorecieran la piedad (J. L. GONZÁLEZ NOVALÍN, *Historia de la Iglesia en España*, vol. I. Burgos, 1989, p. 379). La actitud de Cisneros pronto fue imitada por otros pastores, lo que provocó que el Concilio de Trento tomara cartas en el asunto y propusiera dictámenes en torno a la conveniencia de utilizar una liturgia participativa, pues el Concilio se tomó conciencia "de las aberraciones a que daban lugar determinados ritos litúrgicos, como las vigilias en las vísperas de determinadas solemnidades". Para los padres asistentes a él, el deterioro en el que había caído la liturgia ocupó buena parte de sus sesiones y la reforma del culto, en tanto que primera norma catequética, exigía lograr el decoro litúrgico para evangelizar al pueblo fiel. Así pues, el teatro religioso contrarreformista debe ser interpretado desde el punto de vista sensorial, pues las representaciones sensibles tenían la importante función de la predicación (J. MENÉNDEZ PELÁEZ, "Teatro e iglesia en el siglo XVI…", ob. cit., pp. 56-57).

Según la leyenda, el inicio del Misterio se sitúa en el año 1370, cuando llega a las costas ilicitanas de forma milagrosa una imagen de la Virgen dentro de un arca, en cuyo interior se encontraban también los papeles del *Consueta*, o sea, el libreto con la música, el texto[1069] y las acotaciones escénicas para representar ese drama durante los días 14 y 15 de agosto[1070]. En el primero de los días, la *Vespra*, la Víspera, se narra el deseo de la Madre de Dios de morir y encontrarse con su Hijo, siendo su última voluntad verse rodeada de los apóstoles. En el anillo de la cúpula del templo queda dispuesto un lienzo a manera de simulado cielo que tiene en una de sus partes las *Puertas del Cielo*, un escotillón articulado por el que descenderá una nube o *Mangrana* con un ángel en su interior, portador de la palma del martirio, que anunciará la inminente muerte de María. Poco a poco van llegando los discípulos a la casa de María entonando cantos monódicos y polifónicos que datan de épocas bajomedievales y del siglo XVI, excepto Santo Tomás, que se halla predicando en las Indias y que llegará en el momento justo de la Asunción. La segunda de las jornadas, con el cuerpo de María ya difunto, se inicia con las exequias, que se ven

[1069] El cuerpo del texto está basado en los relatos tradicionales de la Asunción de María que se transmitieron oralmente durante los primeros años del Cristianismo y que, a partir del siglo IV, fueron recopilados en los llamados *Evangelios Apócrifos*, que recogen, precisamente, pasajes de la vida y muerte de Cristo y su Madre que no aparecen en los otros Evangelios canónicos. Los relatos apócrifos más asuncionistas son los de Juan el teólogo (siglo IV-V), el *Transitus* del Pseudo Melitón (siglo VI), la narración de Juan, arzobispo de Tesalónica (siglo VII) y el del Pseudo José de Arimatea (siglo XIII). Todos ellos fueron refundidos en el siglo XIII por Jacobo de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*, que tuvo una gran difusión por toda la Europa medieval y que también influyó en la redacción de la obra ilicitana (J. CASTAÑO GARCÍA, *L'organització de la Festa d'Elx a través dels temps*. Valencia, 1997, p. 22). Al respecto es de consulta el trabajo de J. CASTAÑO y G. SANSANO, "El text literari de la *Festa* o *Misteri d'Elx*: notes a la seua evolución", *Actas do IV Congresso da Associaçao Hispânica de Literatura Medieval*, vol. III. Lisboa, 1993, pp. 117-123.

[1070] Puede verse al respecto el trabajo de J. CASTAÑO GARCÍA, *L'organització de la Festa d'Elx*…, ob. cit., pp. 18 y ss. El primer relato sobre este hecho que se conoce, cronológicamente hablando, es la crónica de Perpiñán, *Antigüedades y glorias de la villa de Elche* (1705) pues textos anteriores, ni siquiera la *Consueta* de 1625, incluyen nada al respecto, lo que de entrada llama la atención porque, en cambio, se detienen en detalles como la antigua capilla en la que se veneraba la imagen o a algún hecho extraordinario atribuido a la intercesión de la patrona de la ciudad. En palabras de Castaño, "estas significativas ausencias en obras tan señaladas del siglo XVIII parecen dar la razón a los autores que proponen la creación del relato de la Venida –precisamente por dar un origen milagroso a la *Festa*– hacia finales de dicha centuria o los primeros años del siglo XVIII" (1997: 19). Puede verse también G. GIRONÉS, *Los orígenes del Misterio de Elche*. Valencia, 1983.

interrumpidas por un grupo de judíos que quieren profanar el mismo para quemarlo pues, de la misma manera que ocurría con las tesis protestantes, no creían en la Virgen ni en su Inmaculada Concepción. Los mismos cantos transmiten ese evidente mensaje, pues los judíos entonan, traducido al español, que

> "Esta gran novedad
> nos procura deshonor
> vamos todos con celeridad
> no permitamos tal error.
> No es nuestra voluntad
> que a esta mujer enterréis
> antes, con toda piedad
> os mandamos que nos las dejéis.
> Y si esto no hacéis
> nosotros cierto os diremos
> que os mandamos en cuanto podemos
> por Adonay nos la dejéis".



Escena del Misterio de Elche. La María anuncia su muerte.



Escena del Misterio de Elche. Lucha entre apóstoles y judíos.

En ese momento, se produce una lucha acalorada entre apóstoles y herejes pero, al llegar uno de estos últimos, al féretro de María, queda paralizado de manera milagrosa, por lo que sus compañeros, ante tal situación extraordinaria, se arrodillan ante Ella y solicitan la conversión a San Pedro. Una vez producido el milagro, los mismos heresiarcas dirán que

“Oh Dios, Adonay
que formas natura
ayúdanos Sadday
sapiencia pura.
Estamos arrepentidos
con todo nuestro corazón.
Te rogamos Señor
que nos quieras curar.
Tal milagro jamás
hizo criatura.
Ayúdanos San Pedro
que tienes la procura”.

Ante ello, tres apóstoles entonan:

> "Prohombres judíos, si todos creéis
> que es la Madre del Hijo de Dios
> fue Virgen todo tiempo sin dudar
> antes y después de alumbrar.
> Pura fue sin pecado
> la Madre de Dios glorificado
> abogada de los pecadores
> creyendo esto todos seréis sanados".

La respuesta de los judíos fue clara:

> "Todos nosotros creemos
> que es la Madre del Hijo de Dios.
> Bautizadnos en breve a todos
> que en tal fe vivir queremos".

Todos juntos emprenden la procesión en el catafalco dispuesto para llevar a cabo la acción y, una vez depositado el cuerpo en una fosa en el centro del escenario, desciende el mismo coro angelical que en la primera parte había ascendido al cielo el alma de María para, esta vez, subirse el cuerpo. Finalmente, las puertas del cielo vuelven a abrirse para dejar paso a la Santísima Trinidad que corona a la Virgen como reina de todo lo creado. Durante los instantes que dura la coronación de María, los apóstoles y los judíos desde el escenario descubren la emotiva escena y comprenden que la Virgen ha resucitado en cuerpo y alma y va camino del cielo, entonando el *Gloria Patri et Filio* como acción de gracias.

Realmente, este Misterio de Elche constituye una espléndida exaltación de María en consonancia con la revitalización que la Contrarreforma propone sobre la Madre de Cristo, aunque lo

contrarreformista también impregnará cantos y melodías, pues en la segunda mitad del siglo XVI se emprende una reforma polifónica que vendría a sustituir a los cantos monódicos anteriores, especialmente los motetes *A vosaltres venim pregar*, *Ans d'entrar en sepultura*, los de la Judiada y *Flor de virginal bellesa*, efectuados por algunos maestros de la propia capilla de cantores del Misterio, como Ribera, Luís Vich o el canónigo Pérez, que adaptaron la representación al gusto y a la polifonía renacentista del momento[1071]. Por tanto, el drama sacro-lírico de orígenes medievales[1072] se ve reforzado e impulsado en tiempos de la Contrarreforma por su especial alegato mariano, lo que le valió para no ser suprimido como lo fueron todas las obras teatrales que se llevaban a cabo en el interior de las iglesias, merced a un rescripto del Auditor General de la Cámara Apostólica del papa Urbano VIII con fecha de 1632 que le permitió seguir representándose sin ningún impedimento eclesiástico que pudiera "molestar, vejar, estorbar o inquietar esta celebración"[1073], convirtiéndose, así, en una única excepción a los dictados de los sínodos diocesanos de 1569 y 1600 en cuanto a la prohibición de este tipo de obras en el interior de los templos[1074]. Para lograr

[1071] Ello es analizado con exhaustividad por J. CASTAÑO GARCÍA, *La Festa o Misteri d'Elx*. Alicante, 2009, p. 18 y del mismo autor, *Les festes d'Elx des de la història*. Alicante, 2010, pp. 304 y ss., incorporando este último trabajo toda la bibliografía existente al respecto. Con todo, debe reseñarse el muy importante trabajo de F. MASSIP, *La Festa d'Elx i el misteris medievals europeus*. Alicante, 1991. Sobre la música, puede verse M. C. GÓMEZ MUNTANÉ, "Tradició i modernitat en el Misteri d'Elx", *Festa d'Elx*, nº 42. Elche, 1991, pp. 129-134 y de la misma autora "A propósit de 'Deu vos salve, Verge imperial', un cant monòdic del Misteri d'Elx", *Festa d'Elx*, nº 43. Elche, 1993, pp. 87-95.

[1072] En ese sentido, cabe decir que en la segunda mitad del siglo XV se detecta un desarrollo considerable por toda Europa de piezas de temática asuncionista y dentro de este tipo de teatro, el Misterio de Elche puede ocupar un lugar intermedio entre el Misterio tardomedieval de la catedral de Valencia y el prerenacentista de Castellón, tal como deja escrito L. QUIRANTE SANTACRUZ, *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*. Valencia, 1987, pp. 261-272.

[1073] J. CASTAÑO GARCÍA, "El Misteri d'Elx, manifestación cultural de un pueblo", *Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 7 extra. Elche, 2011, p. 8.

[1074] En el capítulo XXIV del Sínodo diocesano de 1600 se indica lo siguiente: "por eso como las cosas que pueden perturbar el oficio divino u ofender los ojos de la Divina Majestad, se saquen del templo, para que allá donde se pida venia para los pecadores, no se dé ocasión de pecar ante el santuario de Dios, con el apoyo de la Constitución de Inocencio III que empieza: Ya que he demostrado que ha histriones, mimos, que representan comedias, los actores u otros, que se disfrazan en sus acostumbradas, ridículas y monstruosas formas o en pieles libidinosas, los prohibimos con pena de dos ducados". No obstante, desde el obispado siempre se permitió la representación del Misterio de Elche "atendiendo a la mucha devoción con que los vecinos de dicha villa celebran dicha fiesta". Por otra parte, todos los autores convienen en decir que fue el propio Concilio de Trento el

tan honrosa designación, primeramente el Concejo local acudió, ante la negativa episcopal diocesana, a la primera autoridad de la Iglesia de Roma, desde donde solicitan un completo informe sobre el Misterio de Elche encargado en 1625 a Honorato Martí de Monsi, miembro de la Inquisición, quien lo resuelve mediante un escrito en el que se refleja tanto el texto como la música de la representación, por lo que se elabora a propósito una *Consueta* que se adjuntaría a dicho informe. El papa no tardó en responder de manera satisfactoria, ante tal exaltación de María acorde a los postulados contrarreformistas, y resolvió a los vecinos de Elche, que "se encuentran en la quieta y pacífica posesión de celebrar y solemnizar la festividad de la beata Virgen María, con representaciones y romerías, según una costumbre patria hasta ahora observada, tanto en el propio día de su festividad como en su víspera", conceder "licencia y facultad para poder representar aquella, conforme cada año se representa dentro del cuerpo de dicha iglesia" pues no se halló "cosa que desdiga de nuestra santa fe y buenas costumbres" ya que el propósito principal de la fiesta era "aumentar y avivar en dichos fieles dicha devoción". El mandato papal venía acompañado de algunas consideraciones que perseguían conservar el decoro propio del espacio en el que se llevaba a cabo la representación, no permitiendo ni que "los hombres estén separados de las mujeres y que dentro de dicha iglesia no se hiciesen meriendas ni se vendiesen cosas de comer ni beber"[1075].

---

que prohibió este tipo de representaciones y que el Sínodo no hizo más que implantar tales medidas en la diócesis de Orihuela.

[1075] Esta colección de documentos han sido transcritos y traducidos por J. A. PÉREZ JUAN (coor.), *El rescripto del Papa Urbano VII sobre la* festa *o Misteri d'Elx*. Valencia, 2008.



Escena del Misterio de Elche. Asunción del cuerpo de la Virgen.



Escena del Misterio de Elche. Coronación de María.

***

Por tanto, la diócesis de Orihuela tomó mucha conciencia en torno a los programas que se proponían la exaltación a María en la Contrarreforma, una vez desmontados los ataques de los protestantes que negaban su pureza y relegaban su papel a un plano secundario en la vida de Cristo y de la Iglesia, por lo que el culto a la Virgen adquirió a partir de la segunda mitad del siglo XVI un protagonismo equiparable al que se le rendía a la Eucaristía. La veneración mariana vino acompañada por un increíble desarrollo artístico en los templos de la diócesis, especialmente en aquellos que estaban bajo su advocación, que erigieron magníficas portadas con iconografías escogidas que mostraran a la Madre de Dios como la nueva Eva y como la vencedora ante las herejías, tal como aparece en la portada de Aspe pisando al maligno, o en el misterio de su Asunción, tan extendido en estas tierras desde tiempos medievales. A las portadas siguieron las capillas con su respectivo amueblamiento y ornato del interior de los templos, como en la que se levanta a la Virgen del Rosario en la catedral de Orihuela o las de la Inmaculada Concepción en los templos de Monforte del Cid o Santa María (Alicante), que venían a encarnar las devociones netamente contrarreformistas, unidas al resto de advocaciones tradicionales de María en la diócesis de Orihuela, caso del Loreto, el Socorro, el Remedio y la más extendida, la Asunción. Ésta última contaba, además, con una fiesta celebrada en la iglesia de Santa María (Elche), un drama sacro-lírico de orígenes medievales que en los finales del XVI recibirá una fuerte modificación tanto en su escenografía como en su música, adaptándose a los nuevos tiempos y a las nuevas necesidades de culto como lo era la exaltación a María.

III. 4) LOS SANTOS

Otro gran capítulo de los programas contrarreformistas, junto con la Eucaristía y la Virgen, fue el culto a los santos[1076], que se incrementa a partir de este momento con la correspondiente explosión plástica barroca y con un protagonismo más que acentuado en la veneración de las reliquias, en tanto que suponían testimonios materiales de la presencia en la tierra de Cristo y los santos, o sea, aquellos de gozaron de algún favor divino en vida o ya muertos. Evidentemente, tal panorama obedece a la respuesta directa por parte de la Iglesia de Roma a las dudas que los protestantes sembraron en torno al culto a los santos en época medieval, pues veían en él un fenómeno localista, en ocasiones fraudulento y fantástico y dado asimismo a los excesos[1077], por lo que la labor que le correspondió a los padres asistentes al Concilio de Trento fue, en primer lugar, actualizar la situación del culto a los santos y, más tarde, adoptar decisiones sobre su culto y veneración, especialmente a través de sus imágenes y sus reliquias[1078], que a

---

[1076] El siglo XVI preparó el terreno de la eclosión del culto a los santos del siglo XVII pues "la curiosidad histórica y la renovación apologética expresada en estos momentos mediante la difusión de los temas martiriales, responden al clima de angustia, de indecisión, desorientación y desquiciamiento de las almas respirado en Europa en tiempos de la Reforma" (J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ, "Juventud invicta, infancia triunfante. Hagiografía, mito, presencia y culto en las catedrales españolas del Barroco", en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010, p. 118).

[1077] Desde luego, buena parte de la responsabilidad sobre ello la tenía la propia literatura hagiográfica existente en la época y reducida, casi por lo general, a la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, continente de muchas leyendas fantasiosas y poco cercanas a la realidad de los santos. La carencia de literatura sobre las vidas de los santos es puesta de relevancia por R. PO-CHIA HSIA, *El mundo de la renovación católica*…, ob. cit., p. 167. Por ello, también se ha puesto en relación el culto a los santos con los fenómenos derivados de la superchería y lo azaroso al pretender "esperar efecto alguno de algo, cuando dicho efecto no puede estar producido por causas naturales, por la acción divina o la autoridad de la Iglesia", debiendo acompañarse tales prácticas para que sean verídicas "de sentencias de las Escrituras, de cruces, bendiciones, ofrecimiento de las almas y otras cosas sagradas, pero cuanto más usa de éstas un rito supersticioso, más criminal es, aunque se escude en la tradición o en una vieja autoridad" (J. B. THIERS, *Traicté des superstitions*, vol. II. París, 1679, p. 8, reproduciendo un Decreto del Concilio de Malinas de 1607). La superstición "tenía un amplio campo que abarcaba desde la astronomía hasta la idolatría" (J. SÁNCHEZ HERRERO, *Historia de la Iglesia en España*…, ob. cit., p. 207).

[1078] Concretando en la diócesis de Orihuela, es obligatoria la mención al control que debía hacerse sobre las reliquias según se desprende de los Sínodos II y III. El de 1600 (Segundo Sínodo), adoptó medidas contra lo que estimaba profanación del culto a las imágenes,

partir de ese momento se ven meticulosamente revisadas y con requerimiento de autorización para ser expuestas en el interior de los templos, igual que ocurría con los santos, cuyas causas debían ser examinadas de manera exhaustiva para desechar en ellas cualquier punto azaroso o supersticioso, algo necesario para rebatir las tesis protestantes que no veían en ellos contacto alguno con la divinidad y sí una creencia popular, doméstica y, por tanto, poco fiable[1079]. Además, muchos santos habían visto mermado su prestigio ante el papel que se le había concedido, a finales del Medievo, a los santos patronos de las localidades, muchas veces más protagonistas en los cultos locales que los propios mártires y otros santos de particular veneración, por lo que la Contrarreforma deberá, además, contemplar ese panorama relajado, teniendo que redefinir el perfil de los santos y los requisitos que debían tener los hombres para acceder a la santidad, pues ya no era suficiente ser mártir sino que había que presentar características cercanas a lo heroico y a lo taumatúrgico sin rozar lo profano[1080], un modelo de hombre favorecido por la jerarquía eclesiástica y por la religiosidad popular ya que tales individuos encarnaban a la pura perfección aquellos valores de sacrificio, entrega y curación que habían tenido los santos en tiempos de la Edad Media, revitalizados por su presencia en las espléndidas portadas góticas en contraposición a las románicas generalmente consagradas a Cristo, con la novedad de que ahora,

---

mientras que el de 1663 (Tercer Sínodo) intentó frenar los abusos introducidos en relación a los santos: la religiosidad popular se volcaba siempre en manifestaciones externas de culto, prodigándose los actos corporativos, romerías, devociones, rosarios, vía crucis, ayunos, cofradías, penitencias públicas y privadas por no hablar, en palabras de J. B. Vilar, “de las reliquias que siempre hicieron furor, no obstante tratarse con harta frecuencia de burdas falsificaciones” (J. B. VILAR, *Historia de Orihuela*, t. IV, vol. II. Murcia, 1981, p. 408). Este panorama también puede verse en L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, “Iconografía especial de la Contrarreforma en la provincia de Alicante”, ob. cit., p. 56-57.

[1079] Las dudas heresiarcas se centraban en el abuso del culto a los santos y a María que relegaban a un inmerecido segundo plano a Cristo y su veneración, por lo que los ataques, en primer lugar, pretendían la recuperación del culto a Jesús ya que “fue Dios que nos salvó y sólo Él puede ayudarnos” mientras que los santos “tuvieron mérito por sí mismos, no por nosotros”. En palabras de Calvino, “todo lo que los hombres han imaginado acerca de la intercesión de los santos muertos no es más que fraude y engaño de Satanás para desviar a los hombres de la verdadera forma de oración” (L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, vol. III. Barcelona, 2001, pp. 446-447).

[1080] A lo largo de los siglos de la renovación católica, el santo héroe se vio completado con el santo sanador del siglo XVIII, especialmente querido por los laicos (R. PO-CHIA HSIA, *El mundo de la renovación católica*…, ob. cit., p. 171).

en momentos de la Contrarreforma, tales acciones iban a ser supervisadas para evitar excesos y uno de los aspectos que era susceptible de reforma por parte de Trento fue precisamente la eficacia del ruego a los santos, que tampoco compartían los protestantes, y la aceptación de la doctrina de la superrogación a los santos con beneficios aplicables mediante indulgencias. Ciertamente, la Iglesia debía purificar y reformar su actitud ante una tradición que hundía sus orígenes en los mismos inicios del Cristianismo como lo fue el culto a los mártires romanos, en cuyo aniversario de muerte los fieles se reunían alrededor de su tumba, celebrándose tal rememoración en las catacumbas y, posteriormente, en las basílicas cuando los cuerpos de los santos fueron trasladadas a ellas[1081]. En verdad, la significación del culto a las reliquias de los santos y, por tanto, su justificación desde tiempos primitivos, estribaba en su consideración como medios de contacto con la divinidad y se fundamentaba en el sentimiento de seguridad que produce la relación directa con un objeto al que se reconocen facultades sobrenaturales[1082], en tanto que únicos restos materiales de la presencia real de Cristo y los santos en la tierra[1083]. La Contrarreforma vio con buenos ojos

[1081] La significación de celebrar el día de la muerte, y no el del nacimiento como era costumbre en el paganismo romano, se pone en relación con esos cultos que se llevaban a cabo en las catacumbas ante lo que los cristianos llamaban *el inicio de la vida eterna*. Así pues, en palabras de San Pedro Crisólogo, "cuando oigáis hablar del día de nacimiento de los santos, no penséis que se trata del día en que ellos nacen en carne para la tierra, sino de la tierra para el cielo". Este aspecto es estudiado con detalle por L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, vol. III. Barcelona, 2001, pp. 438 y ss. Con todo, debe tenerse en cuenta, más que la fecha de muerte, la fecha de canonización, momento que origina su culto público y su introducción en el arte religioso. El origen del culto a las reliquias es también estudiado en el trabajo de I. COFIÑO FERNÁNDEZ, "La devoción a los santos y sus reliquias en la Iglesia postridentina", *Studia historica. Historia Moderna*, nº 25. Salamanca, 2003, pp. 352 y ss.

[1082] Este aspecto ha sido resaltado por M. LUQUE TALAVÁN, "De santos, franciscanos y donaciones. La religiosidad barroca y el culto a las reliquias en el orbe hispano-indiano", en J. J. SÁNCHEZ BAENA y L. PROVENCIO GARRIGÓS (coords.), *El Mediterráneo y América: actas del XI Congreso de la Asociación Española de Americanistas*, vol. II. Murcia, 2006, pp. 689-690. Sobre estas mismas reliquias, M. Pérez Sánchez dirá que su presencia "constante y continuada en el camino militante de la Iglesia" las convertía "en auténticas tablas de salvación, en verdaderas 'Arcas de Noé'" (M. PÉREZ SÁNCHEZ, "Arcas de prodigios (a propósito de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia)", *Imafronte*, nº 14. Murcia, 1999, p. 195).

[1083] "Los santos y sus reliquias se convirtieron en signos visibles y efectivos que garantizaban la comunicación entre el mundo celestial y terrenal y lograban anular la separación física y temporal" (A. MARIANA NAVARRO, "Los santos y el imaginario urbano en los discursos historiográficos: Andalucía, siglos XIII-XVII", *Hispania Sacra*, LXII, nº 126. Madrid, 2010, p. 468).

tales prácticas, las aprobó y las llevó hasta sus últimas consecuencias, pues el recuerdo que evocaban las reliquias al martirio y al sacrificio era, desde luego, eminentemente didáctico y ejemplificador, por lo que los fieles debían contemplarlas, además, para que el mensaje se transmitiera de manera directa. Sobre este particular, las palabras de Benedicto XIV resultan más que oportunas, pues fue este papa el que estableció e impuso que las reliquias fueran veneradas en el interior de las iglesias[1084] al hilo de lo propuesto en el Concilio de Trento sobre la veneración y el culto a reliquias e imágenes como arma más eficaz para la lucha contra la herejía y para la reafirmación dogmática católica[1085], considerando a los santos como intercesores necesarios y ennobleciendo sus cuerpos y su veneración al haber compartido el dolor de Cristo.

Desde luego, buena parte del protagonismo de este culto revitalizado recayó en los santos locales[1086], vistos ahora como héroes, caso de San Agatángelo o Santa Felicitas, aunque también deben tenerse en cuenta los santos tradicionales de gran arraigo en estas tierras de la diócesis de Orihuela, cuya devoción se ve reafirmada en los tiempos de la

[1084] "Los cuerpos de los santos e insignes reliquias no se deben conservar en poder de legos, ni en casas particulares, sino en las iglesias. Por insignes reliquias se entiende el cuerpo íntegro, la cabeza, brazo o pierna, y aún aquella parte en que padeció el mártir, como no sea pequeña y se mantenga íntegra. Las otras partes del cuerpo y los vestidos, u otros objetos, no se juzgan reliquias insignes, y se permite a los fieles tenerlas y conservarlas en su poder" (M. LUQUE TALAVÁN, "De santos, franciscanos y donaciones. La religiosidad barroca y el culto a las reliquias en el orbe hispano-indiano", en J. J. SÁNCHEZ BAENA y L. PROVENCIO GARRIGÓS (coords.), *El Mediterráneo y América: actas del XI Congreso de la Asociación Española de Americanistas*, vol. II. Murcia, 2006, p. 695).

[1085] Declaró el Concilio de Trento en la sesión XXV lo siguiente: "instruyan también a los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y de otros que viven en Cristo, que fueron miembros vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios a los hombres; de suerte que deben ser absolutamente condenados, como antiquísimamente los condenó, y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar ni venerar las reliquias de los santos".

[1086] Los santos locales son "aquellos que reciben un culto muy destacado en lugares concretos, bien por ser originarios de aquel lugar y haber dado ejemplo con su vida de santidad, incluido el martirio en ocasiones, bien porque pese a no ser del lugar han tenido una vinculación histórica destacada que les hace ser considerados como tal, o asimismo, aquellos de quienes se guarda su cuerpo o reliquia de mucha trascendencia". El tradicional culto a estos santos se incrementa en el siglo XVI "a consecuencia de las recomendaciones de Trento" (G. RAMALLO ASENSIO, "La potenciación del culto…", ob. cit., pp. 650-651).

Contrarreforma, como ocurrió con San Nicolás, San Juan Bautista, San Martín o San Roque, y los propios santos contrarreformistas, especialmente los ligados a las Órdenes Religiosas, que los potencian nuevamente tras el impulso de las mismas conocido a partir del Concilio de Trento. En efecto, tal renovación del culto pretendía la exaltación de los valores de la santidad, para lo que el ejemplo de cada uno de los santos, de heroicidad, tradición y taumaturgia, vino muy bien. Y en torno a todo ello, un panorama artístico de apoteosis de dichos personajes particularmente en la pintura no solamente en los conventos de las Órdenes sino también en sus capillas de las iglesias, para las cuales se hacen retablos con imágenes o pinturas que ensalzaran las virtudes y bondades de los santos y tuvieran el ansiado efecto didáctico que perseguía Trento.

III.4.a Los santos locales

San Agatángelo y Santa Felicitas, mártires romanos[1087], encarnan plenamente y representan el momento de revitalización del culto a los santos que se vive en la Contrarreforma. Algunos autores del siglo XVII habían afirmado que San Agatángelo había nacido en la villa romana de *Illici*, de ahí que se produjera una inusitada revitalización del culto a este mártir aunque hubo otras poblaciones que lo quisieron hijo suyo en tanto que fue discípulo de San Clemente[1088], a quien acompañó en un barco con soldados

---

[1087] Los mártires detentan "una posición de primerísima categoría que no sólo los eleva en dignidad respecto a la consideración de otros santos, sino que consagra una interesante paridad iconográfica que, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las galerías hagiográficas, iguala en dignificad y equipara en rango a héroes y heroínas" (J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ, "Juventud invicta, infancia triunfante. Hagiografía, mito, presencia y culto en las catedrales españolas del Barroco", en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010, p. 117).

[1088] Debe tenerse en cuenta, asimismo, que en época barroca la búsqueda de glorias pasadas y de hijos ilustres de las poblaciones es constante para testimoniar la antigüedad, el prestigio y la nobleza de las ciudades, recompensadas con honor y, sobre todo, con privilegios y mejoras económicas. En ese sentido, la propia colegiata de San Nicolás reclamó algunas reliquias del santo, que llegaron a Alicante en 1597 y se depositaron en la cripta subterránea que había bajo el altar mayor, en el centro del presbiterio de la vieja fábrica (F. SALA SEVA, *Acontecimientos notables*…, ob. cit., pp. 81-82).

mientras fueron torturados para que renunciasen a sus creencias[1089] y, no lográndolo el emperador Diocleciano, mandó su decapitación, que se llevó a cabo entre el año 303 y el 310 sin que se conozca fecha exacta. Los cuerpos de ambos santos fueron enterrados en la iglesia de Ancira, en Asia Menor, en donde recibían culto. La historiografía local en su gran mayoría apenas incluye referencia alguna a San Agatángelo como santo nacido en la *Illici* romana a excepción de Perpiñán[1090], quien se basará en lo que al respecto indicó el presbítero Juan Tamayo en su obra *Martyroligium Hispanum* (León, 1651) al afirmar que la madre del santo era de *Illici*, por lo que la asociación y el vínculo entre la villa y ese santo se produjo a partir de tal momento, lo que explica el particular desarrollo artístico habido sobre sus representaciones, como la portada[1091] bajo su nombre que hace el arquitecto Fauquet entre 1681 y 1719 en la iglesia de Santa María (Elche) para la cual hacia 1680 el escultor Nicolás de Bussy labra la imagen del santo como un príncipe renacentista, con jubón, calzas, botas altas, camisa, cinturón y capa[1092], en posición afectada de contraposto y, encima de él, un altorrelieve de un ángel portador de la palma del martirio.

[1089] Ciertamente, San Agatángelo acompañó por su voluntad a San Clemente, profiriendo éste último las siguientes palabras merced a dicha acción: "Doyte gracias, decia él, Señor mio Jesu-Christo que eres mi única consolación y ayuda, pues ni en la tierra, ni en el mar me has desamparado, y defendido toda la vida, y recreado mi ánima fatigada con los trabajos, y hecho consolador mío, por la manera que tú sabes. Porque ahora en el mar me has consolado con este mihermano Agatángelo, el qual con el nombre que tiene, me promete tu favor, porque Agatángelo quiere decir denunciador de buenas nuevas" (J. CASTAÑO GARCÍA, "Sant Agatàngel, sant il·licità?", *La Rella*, nº 14. Elche, 2001, p. 58).

[1090] "Que san Agatángelo sea natural de la diócesis de Orihuela se prueva porque el licenciado Juan Tamayo Salazar en su *Martiriologio hispano*, impreso en León, año 1651, tomo primero, dia 23 anuarii, testimonio del *Antolojio de los godos* aprovado por la santidad de Clemente, papa VIII, dice que san Agatángelo nació "in civitate illicitana", que está en España, junto a los pueblos contestanos y cosentanos. Y aunque de los autores que se refiere unos dizen que la dicha ciudad es Orihuela, otros Alicante y los más que siguen dissen que es Elche, todos concuerdan que nació en la dicha ciudad de Yllice, sea Orihuela, Alicante o Elche, que todos tres lugares se hallan dentro de la diócesis. Y provaremos como Yllice esElche y no otro lugar" (S. PERPINYÁ, ob. cit., pp. 51-53).

[1091] "El alarde de ostentación conferido por el Barroco a los grandes frontispicios también los convierte en soporte propicio, por no decir en inmejorable 'escaparate' de las glorias ciudadanas" (J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ, "Juventud invicta, infancia triunfante…", ob. cit., p. 155).

[1092] I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental barroca…*, ob. cit., pp. 29 y ss.

Esta colocación de la escultura en la portada de la iglesia principal de la villa propició que tres años después el Concejo municipal propusiera y acordara el nombramiento de San Agatángelo como patrón de Elche y, un tiempo más tarde, se encargara un lienzo con su retrato que debía ubicarse en el oratorio del ayuntamiento al pintor Antonio de Villanueva, lo que viene a ratificar la reafirmación del culto a este santo en los años centrales del siglo XVIII y de la mano del obispo Gómez de Terán, algo que se pone en consonancia con esa suerte de Contrarreforma retardada que se vive en torno a la mitad de dicha centuria y por la decidida acción de los obispos Flores Osorio y Gómez de Terán, ambos prelados impulsores del arte y de reafirmar y retomar los postulados del Concilio de Trento. Este cuadro formó parte de un tríptico en el que se presentaban tablas de la Asunción, Cristo Crucificado y la Inmaculada Concepción, o sea, las devociones locales de los santos patronos y las de más popular veneración[1093], algo muy del gusto de los oratorios de casas consistoriales en ese siglo XVIII[1094].

Por su parte, Santa Felicitas, noble matrona del siglo II d. C. que consagraba su viudez a la educación de sus siete hijos y martirizada por conspirar contra la religiosidad profana del estado romano, siendo condenada a muerte por azotes, también resulta un exponente claro de la religiosidad del momento pues, a tenor de algunos historiadores alicantinos se la sitúa nacida en Alicante, y ese hecho bastaría para que recibiera culto en la fábrica medieval de la colegiata de San Nicolás y que, una vez concluido el templo contrarreformista, se solicitaran en 1660 sus reliquias para ubicarlas en el banco del retablo de la capilla mayor, dedicada a San Nicolás[1095], haciéndose un busto-relicario para albergarlas, tal y como se

[1093] VV. AA., *Barroco en tierras alicantinas*…, ob. cit., pp. 214-215.
[1094] En ese sentido, debe citarse el lienzo que representa a San Nicolás realizado por el pintor canario Juan de Miranda en 1767 con destino al oratorio del ayuntamiento de Alicante (VV. AA., *Barroco en tierras alicantinas*…, ob. cit., pp. 218-219). Puede verse también VV. AA., *La faz de la eternidad*…, ob. cit., pp. 538-539.
[1095] La traída de las reliquias supuso verdaderamente unos días de júbilo. Dos años más tarde de la petición, en 1662 fueron trasladadas “con toda pompa” a la capilla mayor de la colegiata. El obispo Acacio March de Velasco, en el Tercer Sínodo Diocesano convocado por él, admitió y ratificó el culto a Santa Felicitas (F. SALA SEVA, *Acontecimientos notables*…, ob. cit., pp. 119-120). En palabras de G. Ramallo, “en ocasiones, la misma

contempla en la actualidad, en clara sintonía con los valores contrarreformistas que presentaba la nueva colegiata alicantina aunque no serán las únicas reliquias que presenten las capillas radiales de su peculiar cabecera, sino que a ellas se sumaban las del propio titular y las de San Roque, los Santos Mártires Fabián, Benedicto, Pedro y Felicísimo, que llegaron a Alicante desde Roma en 1597 y fueron guardadas en relicarios en las distintas capillas de la corona radial.

III.4.b Los santos tradicionales

La catedral de Orihuela también se hizo eco de las disposiciones decretadas por el Concilio de Trento sobre la invocación y la veneración de las reliquias[1096] y, por ello, el primero de los obispos de la recién creada diócesis, don Gregorio Gallo, que asimismo asistió a la reunión conciliar, ofrendó al primer templo diocesano, una vez abandonada la mitra oriolana y entronizado como obispo de Segovia, el relicario que contenía el cráneo de Santa Florinda con la reliquia que le había regalado la reina de Bohemia, doña María de Austria. Este relicario contiene el cráneo de Santa Florinda, que en realidad había sido un regalo de la reina María de Austria a Gallo antes de ser nombrado obispo de Orihuela. En 1577, el obispo solicita que "se hiciese engastar en plata", para donar la reliquia a la catedral, quedando registrada la dádiva como "una cabeça y cuello de plata y en algunas partes dorada con letrero al pie que dize caput Santae Florindae". La peana es posterior, labrada en 1600 previsiblemente por Hércules Gargano[1097] con varios relieves sobre el martirio de la santa, los escudos de Aragón, la

---

capilla que sirve para exaltación de un santo de nueva o renovada devoción, puede tomarse como capilla del relicario" (G. RAMALLO ASENSIO, "La potenciación del culto…", ob. cit., p. 650).

[1096] La catedral debía centralizar, dirigir y controlar la exaltación a los santos y a los mártires desde una triple vertiente: "iglesia principal de la diócesis, centro neurálgico y corazón urbanístico y punto de convergencia social" (J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ, "Juventud invicta, infancia triunfante…", ob. cit., p. 108).

[1097] J. SÁNCHEZ PORTAS, "La platería de la Gobernación de Orihuela en los siglos XV y XVI", en VV.AA., *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, 1991, pp. 128-129 y VV. AA., *Semblantes de la vida,* ob. cit., p. 290.

Virgen y el Niño y el mismo que haría en 1596 el relicario con el cráneo de Santa Severa, otra de las once mil vírgenes con Santa Florinda, que resulta una imitación del otro relicario ejecutado por un platero burgalés desconocido e incluso la configuración de su peana es muy similar con la única diferencia al incluir relieves en este caso alusivos a Santa Severa[1098], que las muestran como las nuevas heroínas de la Contrarreforma.

Los santos tradicionales, de gran arraigo en las tierras de la diócesis de Orihuela-Alicante por las más diversas circunstancias, santos protectores, santos terapeutas, santos taumaturgos, reciben a partir del Concilio tridentino un gran impulso que reafirmó sus cultos, caso de San Pedro, a quien se le dedica una capilla en la sacristía de la iglesia de Santa María (Alicante) o el relicario que pudieron labrar los plateros Miguel de Vera y su yerno, el genovés Hércules Gargano, aunque no haya testigo documental que así lo afirme, con su busto para la catedral hacia los finales del XVI con las llaves cruzadas y la tiara pontificia, atributos del santo, que hacía juego con los de las santas Florinda y Severa que se conservaban en el altar mayor catedralicio siguiendo los postulados de Trento hasta que en el siglo XVIII se ejecutó el armario de las reliquias para la sacristía.

Este relicario de San Pedro resulta una espléndida obra, espejo de la bonanza de los tiempos pero también de la intención de mostrar la imagen renovada de la Contrarreforma, que en esta diócesis se hacía especialmente evidente desde su mismo nacimiento, llegando a erigirse como una de las piezas más relevantes del tesoro catedralicio tanto por la belleza de su rostro como por la finura de su factura, que presentan al santo sereno con rostro

[1098] J. SÁNCHEZ PORTAS, "La platería de la Gobernación de Orihuela…", ob. cit., p. 134 y VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., p. 291. Los datos fueron aportados por A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*…, ob. cit., vol. I, pp. 106-107. El 9 de enero de 1596 se documenta la obligación del fabriquero de pagar a Hércules Gargano "por una cabeza de plata dorada a 11 libras y 10 sueldos cada marco de plata obrada y dorada", quien se obliga "a dar acabada la cabeza a la manera que está la de Santa Florinda un día antes de la fiesta del Corpus y es la cabeza de Santa Severa".

dulcificado, ropas talladas –en el capillo de la capa aparece el pelícano y el resto de la tela simula ricos brocados y borlas[1099].

El culto a San Pedro también se materializará en forma de dos espléndidos retablos, uno de ellos en la iglesia homónima de Novelda y el otro en la catedral de Orihuela. El primero de ellos desapareció en el siglo XVIII aunque es conocido a través de las fuentes documentales, lo que resulta fundamental para calibrar con más exactitud cómo era el presbiterio de la vieja fábrica de dicho templo noveldense. Fue tallado por Antonio Torreblanca sin que se conozca el autor de sus trazas, y albergaba en su hornacina central una imagen de San Pedro tallada por el escultor valenciano Antonio López. Con la remodelación y ampliación que sufrió el templo en la segunda mitad del siglo XVIII, se decidió prescindir de este retablo, que a priori debía ser muy arquitectónico y de líneas simples, y se sustituyó por un conjunto de columnas monumentales con pinturas de corte neoclásico. Distinta suerte corrió, por su parte, el retablo dedicado a San Pedro de la catedral de Orihuela. Hacia 1775, el escultor Ignacio Esteban, de gran presencia en la ciudad, talla ese retablo con destino a ocupar uno de los altares laterales de la Capilla de la Comunión y haciendo juego con el desaparecido retablo consagrado a la Purísima. Se descarta la idea de disponer una escultura del santo y se aloja en la hornacina un lienzo de autor desconocido que presenta a San Pedro en regular factura, siendo ubicados los símbolos papales en el marco rococó que lo remata superiormente[1100]. Este panorama puede completarse con el lienzo de la iglesia de Santa María (Alicante), de finales del siglo XVII y, aunque la carencia documental impida atribuirlo a tal o cual taller, sin embargo se adscribe a la producción

[1099] J. SÁNCHEZ PORTAS, "La platería de la Gobernación de Orihuela…", ob. cit., p. 134. Al decir de este autor, "se trata del busto más interesante de los conservados en el relicario de la catedral oriolana y una pieza de notable importancia en el ámbito de la platería española".

[1100] Estos retablos fueron estudiados desde el punto de vista documental y formal por I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 63-64 (Novelda) y 171-172 (Orihuela).

del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa[1101]. Se muestra al santo arrodillado, ante un fondo rocoso salteado de hojas y arbustos, con la mirada hacia lo alto y apoyado en un libro cerrado tratado como un bodegón, bajo el cual se muestra una y pende otra de las dos llaves que lo identifican. En el campo de la platería el culto a San Pedro también tendrá su reflejo, como ocurre con la cruz que el platero valenciano Gaspar Lleó realizara para la iglesia de San Pedro (Agost) en 1730, en cuyo reverso se dispone un altorrelieve, casi de bulto redondo, del santo con la cruz invertida, símbolo de su martirio[1102].

Los mismos plateros Vera y Gargano asimismo fueron los responsables de labrar los relicarios de San Esteban y San Ceferino, dos santos tradicionales cuyo culto experimentó un gran auge en el episcopado del valenciano Esteve, uno de los mitrados más netamente contrarreformistas que tuvo la diócesis, encargado de convocar el Sínodo de 1600 y un especial protector de las artes y la arquitectura. Reflejo de ello fueron, entre otros aspectos, un particular interés en levantar una nueva colegiata de San Nicolás, lo que denotaba una inclinación hacia las nuevas formas y los nuevos gustos que requería el culto regenerado de la Contrarreforma, lo que evidentemente también se representa con estos dos relicarios que ofrendara el mismo Esteve en los primeros años del XVII con un doble destino: por un lado, el relicario del diácono San Esteban adornar la capilla funeraria que el propio obispo había concebido para la catedral bajo esa advocación mientras que el de San Ceferino, que fue el décimo quinto papa de la Iglesia en el siglo II, se pretendía ubicar en el altar mayor, acompañando a San Pedro y a las santas Florinda y Severa. Todos ellos siguen la misma configuración, con cabeza policromada y peana con relieves. En el caso de San Esteban, aparecen cuatro relieves representando la lapidación del santo, una alegoría del Bautismo y otra de la Fe, además del escudo del obispo Esteve, mientras que el de San Ceferino presenta el

---

[1101] En palabras de L. Hernández, "el plegado del sayo en las mangas y pierna, algo acartonados, son comunes a Espinosa" (VV. AA., *Barroco en tierras alicantinas*…, ob. cit., pp. 202-203).

[1102] VV. AA., *La faz de la eternidad*…, ob. cit., pp. 590-591.

mismo emblema episcopal, el Oriol y la escena de un fraile que va a ser decapitado[1103].

Otro de los cultos que se revitalizan al compás de la Contrarreforma es el realizado a San Martín sobre todo en su iglesia de Callosa de Segura, para donde el platero Miguel de Vera labra la estatua-relicario, ejecutada en bronce sobredorado a excepción de cabeza y manos, según era lo común. En principio fue concebido para albergar una reliquia de San Martín que poseía el canónigo Francisco Despuig, aunque finalmente se desestimó tal idea por extraviar la bula papal que autentificaba el resto humano. Ya en 1591 se decide encargar el relicario a Miguel de Vera, que no se verá concluido hasta, al menos, 1597 debido a su numerosa producción[1104], lo que explica que se viera ayudado por su hijo, Miguel Ximeno de Vera, que era fraile del convento de Nuestra Señora de las Virtudes de Villena. Muy posiblemente fuese obra de Vera la cabeza y las manos, que en principio supondrían las partes más delicadas[1105], junto con el capillo de la capa pluvial, y el resto fuese obra de otro artífice, en este caso su hijo. San Martín está representado con todos los atributos de obispo, es decir, sotana, roquete, capa pluvial –con broche y capillo, que en sí mismos representan auténticas obras de arte–, mitra, báculo y guantes. El interior del broche inicialmente sería el depósito o cápsula para albergar la reliquia y está decorado siguiendo los patrones del resto de la indumentaria litúrgica y que ya había empleado en algunas partes de la custodia, esto es, el denominado trabajo de cueros recortados o *roll werk*, además de estar enmarcado por las figuras de la

---

[1103] Ambos relicarios fueron objeto de estudio en J. SÁNCHEZ PORTAS, "La platería de la Gobernación de Orihuela en los siglos XV y XVI", en VV.AA., *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, 1991, pp. 135-136.

[1104] En diciembre de 1591 se acuerda en junta parroquial que Miguel de Vera realice el relicario para el que emplearía unos siete kilos de plata, con la condición de residir en Callosa y acabar su obra en el plazo de un año. Nada se cumple de aquello, pues en febrero de 1593 la imagen aún no se había ejecutado. En julio de dicho año ya tenía hecha más de la mitad y le abonan cierta cantidad. En 1595 estaba sin finalizar y Miguel Ximeno de Vera se ofrece a hacerlo sin cobrar ninguna cantidad. En noviembre de 1597 se le paga de nuevo para su conclusión (J. SÁNCHEZ PORTAS, "La platería de la Gobernación de Orihuela…", ob. cit., pp. 130-132).

[1105] La mitra y el báculo no son los originales, pues se perdieron en los avatares de la Guerra Civil y se sustituyeron por otros procedentes de los talleres Peris de Valencia en 1947 (A. J. NAVARRO HERNÁNDEZ, ob. cit., p. 285).

Santísima Trinidad en altorrelieve. El capillo, por su parte, incorpora un relieve de la Resurrección de Cristo con un alto grado de naturalismo, como es costumbre en Vera y en esta pieza en particular, especialmente visto en el tratamiento del rostro, de suave modelado y facciones reales. La pieza se completa con una peana, de la misma forma que hiciera Gargano para San Nicolás de Alicante, con seis relieves en tantos medallones ovalados y separados por atlantes, que narran diversas escenas de la vida del santo, como la partición de su capa a los pobres, la aparición de Cristo, la dominación del fuego, la resurrección de un niño muerto, el propio obispo en su silla episcopal y en su lecho de muerte. Con todo, no será la única pieza del tesoro de esta iglesia que presente alguna alusión a San Martín, pues la custodia que realizara el mismo Vera hacia 1585 incorpora en su macolla una representación de la imposición de la capa al santo por parte de Cristo[1106].

Otros santos tradicionales cuyo culto incrementó con la Contrarreforma fueron San Nicolás y San Roque, especialmente en el ámbito de la colegiata alicantina bajo la advocación del obispo de Bari, lo que se advierte desde los finales del XVI cuando se decide encargar al platero genovés Hércules Gargano dos estatuas que acogieran sus reliquias con destino al altar mayor del propio templo, pues en 1565 se habían demandado restos óseos de dichos santos a Roma, siendo trasladados finalmente en 1569[1107]. Estas dos imágenes fueron construidas en 1601 en bronce sobredorado y plata en su color en cabeza y manos[1108], las partes más

---

[1106] El tesoro de la parroquial de San Martín de Callosa puede verse en A. CAÑESTRO DONOSO, "Miguel de Vera y el arte de la platería en la segunda mitad del siglo XVI", *Fiestas de San Roque*. Callosa de Segura, 2011, s. f.

[1107] Una vez recibidas las reliquias en 1569, fueron entregadas al arcipreste de la colegiata, Melchor Pascual, "quien procesionalmente con asistencia de los cleros de San Nicolás y Santa María y miembros del Concejo municipal, las llevó al altar mayor de la iglesia de San Nicolás en donde quedaron expuestas" (F. SALA SEVA, *Acontecimientos notables*…, ob. cit., pp. 75-76). Para Sánchez Portas, en 1601 Gargano realiza "las figuras de San Nicolás y San Roque para San Nicolás de Alicante" (J. SÁNCHEZ PORTAS, "La platería de la Gobernación de Orihuela…", ob. cit., p. 110).

[1108] Según los inventarios que se conservan en el archivo de la colegiata, esos fueron los materiales con que fueron trabajados estos relicarios, si bien hubo otros autores que afirmaron que estaban hechas enteramente de plata (Cfr. J. SÁNCHEZ PORTAS, "La platería de la Gobernación de Orihuela…", ob. cit., p. 127). Por citar algún ejemplo, en la

delicadas, y están en la misma órbita que las cabezas-relicario que el mismo platero labrara para la catedral de Orihuela con la diferencia de que éstas, de igual manera que en la de Callosa de Segura, presentan a los santos de cuerpo entero pero siguen los mismos patrones en la configuración oval de sus peanas, desmarcándose asimismo de las catedralicias al incorporar relieves alusivos al amor, la prudencia, la justicia, la fortaleza, la historia, la geografía y los ríos, y no incluir mención alguna a escenas de la vida de San Nicolás y San Roque o los escudos de Alicante. Con todo, resultan piezas interesantes con contrastes, pues las cabezas están tratadas más delicadamente que los cuerpos, lo que provoca que los rostros sean dulces y agradables mientras que el resto de las figuras sea más desproporcionado. San Nicolás aparece con sus atributos episcopales propios, es decir, vestido con sotana y roquete, capa pluvial en cuyo capillo se dispone un relieve de la Virgen rodeada de querubines, mitra y báculo con una pequeña imagen de María en la vuelta[1109]. San Roque, por su parte, está representado como peregrino mostrando la llaga en su pierna y acompañado por el típico perro con el pan en el hocico.

Pero sin duda, la gran aportación a este respecto fue la capilla dedicada a San Nicolás en el eje del templo, justo detrás del tabernáculo de mármoles, con retablo en cuyo centro se alojó la imagen del titular que subsistía de la fábrica medieval[1110]. Puede decirse de entrada que esta capilla

Visita Pastoral de 1606 se mencionan "dos reliquias de Sant Roch y Sant Nicolau ab dos reliquiaris de argent sobredorats que están també en lo sagrari, e troba Sa Sia. Rvdma. que i havia actes de la aprobación de dites reliquias e lignum crucis" y en 1647 se dice que había "dos figuras, la una de San Nicolás y la otra de San Roque, de bronce y plata sobredorada".

[1109] La mitra y el báculo fueron repuestos en 1720 a tenor de la documentación (Cfr. A. CAÑESTRO DONOSO, "Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2009*. Murcia, 2009, p. 212).

[1110] El retablo y la decoración de la capilla fueron motivo de estudio por parte de I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 73-75. Esta autora incluso llega a sugerir, aunque no se pueda constatar documentalmente, la intervención de Nicolás de Bussy en la supervisión y reconocimiento del retablo: "pensamos que Bussy pudo intervenir…proporcionando ideas para el revestimiento de la capilla y aconsejando a José Villanueva en su factura, lo que influiría en su hacer" (p. 75). Con todo, Vidal afirma que su autor fue el tallista José Villanueva y fue ejecutado el conjunto en 1675, presentando concomitancias con el retablo del presbiterio de la catedral de Valencia, diseñado por Pérez Castiel, entre otras obras emblemáticas de la región.

representa en sí misma los valores propios contrarreformistas en tanto que supone una exaltación de dos santos, en este caso San Nicolás y Santa Felicitas, el primero de ellos como una gran imagen gótica tallada con sus habituales atributos episcopales mientras que la segunda ocupa el banco del retablo en forma de busto-relicario siguiendo la misma concepción que presentaba el retablo desde tiempos de la Edad Media, a tenor del testigo documental. A estos especiales valores debe sumarse el carácter de obra total, pues todo el espacio perimetral, incluida la bóveda de cañón aunque con apariencia poligonal debido a esa traza tan particular, aparece recubierto de una espesa ornamentación en similar sintonía con la capilla de la Virgen del Rosario de la catedral de Orihuela, también enteramente revestida, dando una nueva apariencia más efectista, la propia del Barroco, y con numerosas alusiones al santo titular tanto por la imagen que preside el conjunto como por los angelitos del cuerpo inferior que sostienen la mitra, el báculo, el libro y la capa pluvial, además de la cartela que remata el conjunto con su emblema en el ático. Desde luego, mucho del protagonismo lo ostenta la imagen tardomedieval del siglo XV que ocupa la hornacina central de este retablo de orden único y monumental, dadas la rigidez y frontalidad del rostro, aunque se ve claramente que hay una reforma en esos años del último tercio del siglo XVII, momento de la ejecución del retablo y la ornamentación de la capilla, en que se retoca la capa pluvial, posiblemente ésta un aderezo del XVI al presentar las típicas cenefas con figuras en capillitas. Por último, y por sus rasgos estilísticos, cabe decir que en el siglo XX se le añaden tres niños saliendo de un tonel de madera referencia que evoca un milagro obrado por San Nicolás[1111], que acompañarían al otro muchacho con cáliz coetáneo a la fecha del retablo.

[1111] Este milagro llamado *de los Tres niños resucitados* nació de la falsa interpretación de la historia de los tres oficiales arrancados a manos del verdugo y al ser de baja estatura, se les consideró como niños. En palabras de Reau, “también puede que se trate de una escena de bautismo mal comprendida: la regeneración por el bautismo con frecuencia se ha asimilado a una resurrección”, pues los niños caen en una cuba o tonel y el santo los bendice tras haber escapado al ogro (L. REAU, *Iconografía del arte cristiano,* t. II, vol. IV., ob. cit., p. 438).

Por tanto, la capilla de San Nicolás encarna los valores netamente contrarreformistas que venían a corroborar el culto regenerado propio de ese momento. Pero el ornato de este espacio no se limitaba al revestimiento de paredes y el al retablo sino que asimismo presentaba el aparato decorativo y de aderezo del culto propio de un altar e incluso hubo muebles para guardar los indumentos y las piezas de servicio de la misa según se desprende de los inventarios. En ese sentido, a pesar de contar con un gran vacío documental, las Visitas Pastorales desde inicios del siglo XVII, incluso en épocas de la vieja fábrica medieval, refrendan lo que esta capilla debió albergar, destacando entre todas esas piezas un juego de sacras cuya cartela central presentaba en su parte superior una imagen de San Nicolás que a todas luces debían estar en esta capilla[1112].

Las líneas siguientes reproducen el inventario de los bienes de la Capilla de San Nicolás incluido en la Visita Pastoral de 1714:

Dos candeleros de plata.
Un cáliz y patena, todo de plata.
Un plato de plata.
Ocho candeleros de plata que están en nombre de dicha imagen y del Stmo. Sacramento.
Una bujía y dos campanillas pequeñas de plata
Una casulla de damasco verde con galón de oro
Una cortina y túnica de tafetán del Santísimo Cristo para el Jueves Santo.
Un paño de sobremesa de tafetán azul muy usado.
Unas gradas de madera pintadas para dicho altar.
Un bufete y banco de respaldo para la cofradía de dicha imagen con un cajón de madera para la custodia de dicha

[1112] Este juego de sacras fueron obra del platero valenciano Juan Velasco y fueron objeto de estudio en A. CAÑESTRO DONOSO, "Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2009*. Murcia, 2009, p. 210.

ropa.
Tres misales muy usados.
Dos candeleros de latón.
Dos campanas, una de la capilla y otra con la que tocan a Missa.
Un plato de plata nuevo con que se pide a las Benditas Almas.
Dos pebeteros de plata medianos.
Una fuente de plata grabada y dorada.
Otra fuente de plata con las armas de los Pascuales.
Un plato de plata con la figura del glorioso San Nicolás.
Una salvilla de plata.
Dos vinajeras de plata sobredoradas.
Dos incensarios con su naveta de plata.
Un hisopo de plata.
Una cruz grande de plata sobredorada.
Dos portapaces de plata, el uno dorado.
Dos aguamaniles de plata sobredorados.
Dos figuras, la una de San Nicolás y la otra de San Roque de bronce y de plata sobredorada.
Una custodia en la cual está reservado el Santísimo con su viril.
Tres reliquiarios sobredorados.
Un ángel pequeño de plata y un librillo dorado.
Un frontal blanco de plata falsa y seda.
Otro frontal de damasco verde usado.
Otro frontal de terciopelo colorado.
Otro frontal de terciopelo morado con las armas de San Nicolás.
Otro frontal de damasco carmesí con franja de oro.
Un frontal de damasco blanco.
Dos casullas de tela de oro carmesí.
Dos dalmáticas de lo mismo.
Dos capas de la misma tela bordada.
Una casulla de damasco blanco.
Una casulla y dalmáticas de damasco blanco guarnecidas de oro.

Otra casulla, dalmática y capa de lo mismo.

Asimismo, debe tenerse en cuenta que esta concepción del espacio interior de la colegiata de San Nicolás (Alicante) como exaltación de este santo tiene su reflejo en el exterior, particularmente en la portada toscana lateral cuya hornacina central alberga la imagen del santo que tallara el escultor Juan Bautista Borja, que aparece con sus tradicionales atributos de obispo[1113]. Este panorama puede completarse con el lienzo que Nicolás Borrás hiciera hacia 1560 para la iglesia de Santa María (Cocentaina), una de las piezas maestras de este pintor[1114].

Por otra parte, las imágenes revitalizadas de San Roque y San Sebastián aparecían en otros objetos de platería, caso de los relieves de la cruz que el mismo Gargano labrara para la parroquia de El Salvador (Elche), pues tales dos santos llegaron a erigirse como patronos en tiempos medievales de esa localidad al ser abogados contra la peste[1115]. San Roque también está presente en su capilla de la colegiata de San Nicolás (Alicante) en forma de talla atribuida a Nicolás de Bussy[1116].

[1113] I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental*…, ob. cit., pp. 27-28.

[1114] VV. AA., *La faz de la eternidad*…, ob. cit., pp. 226-227.

[1115] "San Sebastián es quien aparece en el brazo vertical tras el cuadrón y se muestra según es habitual en su martirio, asaetado, sujeto a un mástil. Esta representación servía en este momento del Renacimiento como pretexto para glorificar la belleza del cuerpo desnudo. San Roque cierra este brazo, que aparece con el característico perro que le proporciona pan. El hecho de que estos dos santos figuren en esta cruz no es para nada fruto del azuar, pues para ambos se erigen en Elche dos ermitas, la de San Roque levantada pocos años antes de la realización de esta cruz, de la misma forma que se había construido la ermita de San Sebastián en el siglo XV" (A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita*…, ob. cit., pp. 176-177). Ramos ratifica que la intercesión de los dos santos ante el fenómeno de peste habido en el siglo XIV les hizo valedores de ser patronos de la villa ilicitana (A. RAMOS FOLQUÉS, *Historia de Elche*, ob. cit., pp. 523-525).

[1116] "Sin la elegancia de formas y con un tratamiento sumario de los pliegues del vestido en todo diferente de Bussy, sí recuerda a este escultor en los tonos oscuros de la policromía de la talla, lo que muy probablemente se deba a la restauración hecha por Borja o incluso algún artista posterior" pues en 1729 se le encargó a Juan Bautista Borja "componer la imagen del Señor San Roque que estaba algo maltratada", llegando a retocar cabeza, manos y piernas y añadiendo ojos de cristal. Esta intervención "sí añade mayor calidad a la pieza, reflejo de una más depurada técnica por parte del maestro valenciano" (VV. AA., *La faz de la eternidad*…, ob. cit., p. 480).

Otros santos tradicionales que gozaron de un particular protagonismo en tierras de la diócesis de Orihuela fueron San Juan Bautista y Santiago, para los cuales se levantaron grandes portadas con cuidados conjuntos escultóricos, algunos de mejor factura que otros, además de retablos y otras piezas. En el muro de la Epístola de la iglesia de Santa María (Elche) se dispuso una portada dedicada a San Juan Bautista, en cuyo segundo cuerpo, encima del ingreso, se halla la imagen que hiciera el escultor murciano Francisco de Ayala del santo sobre un cúmulo de nubes para la fábrica renacentista. Peor suerte corrió la portada homónima de la iglesia de Monóvar pues al no ser concluida, no puede siquiera atisbarse cuál sería la apariencia de la escultura que presidiría la misma. Tampoco se conserva el retablo dedicado a dicho santo que cubría la pared del ábside de la misma iglesia, trazado por Francisco Mira y tallado por José Hernández y Antonio Caro *el Viejo* entre 1658 y 1661. Sin embargo, otros ejemplos sí han llegado íntegros hasta nuestros días, como la portada lateral de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Aspe), cuya hornacina presenta al santo cubierto por una piel de múltiples plegados sosteniendo una cruz con su mano izquierda mientras que con la derecha se recoge los pliegues de su vestimenta. Fue labrada por José Terol entre 1685 y 1710 y aparece dispuesto sobre una roca junto al cordero en actitud estática, rompiendo ese hieratismo al adelantar una de las piernas y el brazo derecho, que cruza por delante del pecho[1117].

III.4.c Los santos de las Órdenes Religiosas

A los santos locales y los tradicionales, cuyo culto, como se ha visto, se ratifica y aumenta con la Contrarreforma tanto litúrgica como artísticamente, debe sumarse un particular auge de los santos vinculados a

[1117] Los datos están extraídos de I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental*…, ob. cit., pp. 108-110 (Elche), 125-127 (Monóvar) y 43-44 (Aspe).

las Órdenes Religiosas[1118], dado el tan preponderante papel de ellas en la propagación e implantación de los valores contrarreformistas, y, asimismo, de los santos propios contrarreformistas, caso de Santa Teresa de Jesús o San Ignacio de Loyola, que también tendrán su reflejo material en la diócesis de Orihuela. En ese sentido, el culto a los santos pertenecientes a alguna Orden resultará fundamental y servirá, entre otros aspectos, para mostrar la reacción al mundo protestante y evidenciar la nueva imagen religiosa que transmitían los nuevos tiempos y las nuevas necesidades cultuales y espirituales[1119] y, en ocasiones, incluso, estos santos llegan a desbancar a los santos tradicionales y las capillas de los templos van mutando y cambiándose su apariencia para albergar un retablo con la imagen de uno de estos santos de las Órdenes Religiosas, aunque lo normal fue que se crearan nuevas capillas anexas a los templos o su culto se circunscribiese a las de las iglesias de los conventos y monasterios, especialmente preocupados en venerar convenientemente a sus propios santos.

Durante los siglos XVII y XVIII, especialmente en este último, se llevaron a cabo grandes ciclos pictóricos y escultóricos en casi todos los conventos de la diócesis de Orihuela, de entre los que destacan los de los Franciscanos y Dominicos, órdenes con mucha y muy grande presencia en estas tierras, que representaron a sus santos fundadores pero también a los santos más glorificados en tanto que ejemplos a seguir por las respectivas

---

[1118] En palabras de S. Sebastián, "una de las características de la iconografía barroca cristiana fue el pleno desarrollo que adquirió la de las Órdenes Religiosas" en la que se hicieron grandes ciclos de cuadros históricos sobre un personaje o una orden con una lectura "tanto histórica como teórica y mística" (S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, ob. cit., p. 239)

[1119] Este aspecto ha sido puesto de relevancia por G. RAMALLO ASENSIO, "La potenciación del culto…", ob. cit., p. 645. En palabras de Ramallo, estos santos gozaban de ser considerados "como auténticos guías espirituales en el camino hacia Cristo y María y con ellos la salvación eterna", siguiendo los postulados de E. MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1985, quien también señala el buen número de devociones que se impulsan tras la Contrarreforma. A estas premisas debía sumarse, además, "no sólo la intención del mero relato biográfico sino fundamentalmente la exposición ante la comunidad de las virtudes de la vida monacal, de las que aquellos habían sido auténticos ejemplos" (L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, "Iconografía especial de la Contrarreforma en la provincia de Alicante", ob. cit., p. 68).

comunidades. A estas dos órdenes se suman otras, aunque en menor medida y protagonismo, caso de los Carmelitas, los Agustinos o los Jesuitas, que también quisieron exaltar las virtudes de sus fundadores y sus particulares santos, vistos como héroes, en sus correspondientes cenobios, no sólo en forma de ciclo pictórico ubicado en el interior de los mismos sino también como conjuntos escultóricos en sus portadas.



Estigmatización de San Francisco. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



San Francisco. Monasterio de San Juan de la Penitencia. Orihuela.

La orden franciscana centrará sus manifestaciones figurativas en la representación de la vida de su fundador, San Francisco, pero también en la de sus otros santos de más relevancia, caso de San Pedro de Alcántara, San

Pascual Baylón o San Diego de Alcalá, de gran presencia en el convento de San José (Elche)[1120]. Del último tercio del siglo XVII se conserva en la colegiata de San Nicolás (Alicante) un lienzo que muestra la aparición del serafín a San Francisco, uno de los pasajes más conocidos de la vida del santo, que formaba parte del retablo situado en la última capilla del ábside, propiedad de los Vallebrera[1121]. La estigmatización del santo, por su parte, es el tema de la escultura que se conserva en el monasterio de San Juan de la Penitencia (Orihuela), ejecutada por Francisco Salzillo hacia 1757 y que muestra al santo vestido con un lujoso hábito en el que abundan delicados ramos y tallos estofados[1122].



Muerte de Santa Clara. Monasterio de Santa María. Cocentaina.

[1120] Este panorama se da asimismo en Hispanoamérica, para donde se hicieron numerosas series de la vida del Santo según se refleja en S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, ob. cit., p. 286 y ss. Este autor incorpora las palabras de E. Vargas, que a este respecto resultan más que oportunas: "todos los conventos y muchas iglesias optaron por el útil sistema didáctico de relatar, por medio de pinturas, las extraordinarias biografías de sus santos fundadores o de los personajes divinos de la sagrada historia" (p. 286).

[1121] En palabras de L. Hernández, "se advierte un predominio de tonos pardos, una lejanía de montañas ligeramente azuladas y matojos a contraluz" (VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 344-345). Aunque no se haya podido dilucidar su autoría, hay algunos que han afirmado que se trataría de un autor de la escuela valenciana (VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 304-305).

[1122] C. Belda ha señalado muy oportunamente la estrecha relación entre este escultor murciano y la Orden franciscana en VV. AA., *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia, 2003, pp. 534-535.

Por otro lado, Santa Clara también cuenta con su reflejo artístico en los dos lienzos que subsisten en la iglesia conventual del Milagro (Cocentaina), en los que aparece el llamado *Milagro de Santa Clara*, que recoge el portento ocurrido ante la visita del papa Gregorio IX al cenobio de la santa y que, tras la petición del mismo, Santa Clara bendijo los panes y apareció la señal de la cruz sobre ellos. El segundo de los lienzos representa la *Muerte de Santa Clara*, tras ser reconfortada por el Santísimo Sacramento, recostada en un tablón de lecho con el crucifijo abrazado sobre el pecho y rodeada de hermanos franciscanos[1123].



San Antonio de Padua. Casa Rectoral. Ibi.

En la casa rectoral de Ibi, anexa a la iglesia de la Transfiguración, se conserva un lienzo dedicado a San Antonio de Padua de compleja iconografía, pues se muestra al santo franciscano con su mano izquierda

[1123] Estos dos lienzos han sido objeto de estudio por parte de L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa*…, ob. cit., vol. I, pp. 59-96. Más recientemente han sido abordadas en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 388-389.

sobre el pecho mientras que la derecha sostiene unos lirios, apoyado sobre una mesa con un libro abierto, alusión a su condición de Doctor de la Iglesia[1124], y un niño que tiende su mano derecha para acariciar el rostro de San Antonio de Padua, que algunos autores sitúan en la órbita de Jerónimo Jacinto de Espinosa[1125].



Retablo de San Pascual. Iglesia del convento de San José. Elche.

[1124] Otros autores sugieren que son azucenas como las de la Virgen María, si bien la leyenda hagiográfica indica que "parece ser un esqueje tomado de su panegirista, San Bernadino de Siena. En todo caso puede comprobarse que el lirio abierto no se le concedió como atributo antes de 1450, fecha de la canonización de San Bernardo". Por otra parte, la figura del Niño Jesús corresponde asimismo a su tradicional iconografía en alusión a la aparición que tuvo en su habitación y que se convirtió en su atributo más popular (L. REAU, ob. cit., t. II, vol. III, p. 127).

[1125] En palabras de L. Hernández, la atribución a Espinosa resulta más que acertada pues este pintor llevó a cabo otras obras para Ibi, como el cuadro de las Almas del Purgatorio y un lienzo de los cuatro santos franciscanos para la capilla de los Arques en la parroquial (VV. AA., *El barroco en tierras alicantinas*. Alicante, 1993, pp. 198-199).



Ascensión de San Pascual. Iglesia del convento de San José. Elche.



Muerte de San Pascual. Iglesia del convento de San José. Elche.



Milagro del agua. Iglesia del convento de San José. Elche.

El convento de franciscanos de San José (Elche) se erige como una verdadera apoteosis de lo franciscano, particularmente por la inclusión de ciclos pictóricos de tres de los santos más característicos de la V. O. T., tales como San Pascual Baylón, San Pedro de Alcántara y San Diego de Alcalá[1126]. El primero de ellos, San Pascual Baylón fue un franciscano que anduvo por Elche cuando tenía 18 años cuidando el ganado de Bartolomé Ortiz, "un ganado muy grande que para buscarle pastos no sólo había que ir hasta Orito sino por toda la Vega Baja", según expresa el mismo santo en sus memorias. Su relación con esa ciudad fue más allá, pues pidió ser admitido en la Orden Franciscana y su convento de San José, de ahí que se le tenga tanta devoción y que precisamente, una de las capillas de ese convento se haya dedicado a él. Sin duda es la más plástica de cuantas existen, a excepción del retablo mayor, en toda la iglesia, algo que ha podido acentuarse tras la conveniente restauración aplicada recientemente, que ha sacado a la luz su auténtica policromía[1127]. En este retablo, ejecutado en el último tercio del siglo XVII, es aprovechado el banco o predela para ubicar el Sagrario, y presenta una única calle que preside San Pascual, flanqueado por unas columnas salomónicas muy carnosas, cuya superficie está totalmente ornamentada con motivos vegetales y frutales, tan propias

[1126] A. CAÑESTRO DONOSO, *La iglesia de San José y su patrimonio. Manifiesto del Barroco en Elche*. Elche, 2011, pp. 120 y ss.
[1127] G. MIRA GUTIÉRREZ, "La restauración de la capilla de San Pascual Bailón en la iglesia conventual de San José de Elche", *Sóc per a Elig*, nº 21. Elche, 2009, pp. 89-97.

del Barroco. El retablo se corona por un lienzo con una custodia, algo que se pone en relación directa con la intensa devoción al sacramento de la Eucaristía por parte de los franciscanos, originada por el mismo San Francisco. El zócalo de la capilla está revestido con azulejería de estirpe valenciana, con una clara impronta manisera. A todo ello se deben sumar las pinturas de las paredes laterales de la capilla, que representan pasajes de la vida de San Pascual y sus milagros, incluyendo el de la misa de su propio funeral en que abrió los ojos en el momento de alzar a Dios. La volumetría tan interesante de la ornamentación que cubre el fuste de las columnas salomónicas debe ser también tenida en cuenta por varios factores, puesto que es de los pocos exornos con corte a bisel, lo que conlleva un teatral juego de entrantes y salientes, además de cubrir la práctica totalidad de los fustes, sin producir sensación de ahogo, lo que se ve acentuado por la proporción y por la longitud de la hornacina central. Los capítulos decorativos alusivos al santo son los del milagro del agua cuando Pascual era pastor[1128], la Misa de su propio funeral[1129] y sus exequias, con la aparición, aunque no justificada litúrgicamente, de una carroza tirada por caballos blancos[1130]. Estas pinturas, ejecutadas posiblemente hacia los años centrales del siglo XVIII –momento en que tendría lugar la ornamentación final del templo y sus distintas dependencias, así como la construcción de la anexa Capilla de la Orden Tercera–, revelan un homenaje al sacramento de la Eucaristía, pues no debe olvidarse que su adoración fue misión primordial de la Orden Franciscana y, no en vano, San Pascual Bailón fue declarado Patrón oficial de los Congresos Eucarísticos. Esclarecer su autoría resulta asunto difícil, por lo que únicamente puede relacionarse con la producción de algún taller local o regional de relevancia, viéndose concomitancias con

[1128] Este pasaje fue relatado por Juan de Aparicio, amigo de San Pascual y testigo del mismo, en el Proceso Diocesano de Torrehermosa en 1603 y en el Apostólico de Sigüenza de 1612, según el cual San Pascual hizo brotar agua limpia de una fuente de la que únicamente salía agua turbia.
[1129] Mientras se celebraban sus funerales y durante la Misa en un convento –que muy posiblemente sea el de San José– se vio cómo el Santo abría sus ojos. En la escena aparece el ataúd en la mitad izquierda, rodeado de velones y, en la parte derecha, el Altar en el momento en que el sacerdote eleva la Sagrada Forma.
[1130] En este episodio, que parece ser común en la vida de muchos franciscanos, se representa la muerte de San Pascual, cuyo cuerpo es arrebatado por una carroza empujada por caballos blancos.

las pinturas de la vida de San Diego de Alcalá de la antigua capilla homónima en el mismo templo de San José e incluso se ha llegado a insinuar que pudieron haber salido del círculo de Antonio Villanueva[1131].



Retablo de San Pedro de Alcántara. Iglesia del convento de San José. Elche.

[1131] L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, vol. III. Alicante, 1994, p. 59. Este autor también cita la atribución a otro pintor, Joaquín Sempere, del que nada se sabe.



Muerte de San Pedro de Alcántara. Iglesia del convento de San José. Elche.



Ascensión de San Pedro de Alcántara. Iglesia del convento de San José. Elche.

En el lado de la Epístola del mismo templo conventual se encuentra la capilla dedicada a San Pedro de Alcántara por ser el franciscano que envió a ocho monjes a Elche para fundar el convento en abril de 1561, lo que motivó que desde antaño tal santo ya contase con una capilla bajo su advocación en la iglesia de San José. Como es lógico y notorio, el fundador de la comunidad conventual ilicitana no podía quedarse al margen y en este

caso aparece representado en un lienzo en el edículo central del retablo realizado en 1657 por el pintor Francisco Pallarés[1132] que lo representa genuflexo en actitud orante ante una rudimentaria cruz de madera clavada en la tierra, revestido con el manto alcantarino y con los brazos levantados en señal de plegaria. San Pedro está en medio de un paisaje, donde algunos autores han identificado el convento de Arenas de San Pedro, su vivienda durante los últimos años de vida, aunque resulta difícil tal atribución. El elemento sustentante del retablo son columnas de fuste estriado en espiral con el tercio inferior ornamentado, presentando capiteles corintios. El ático se articula a través de un lienzo de Santa Isabel, reina de Portugal y Hungría y patrona de la Orden Tercera, muy posible obra también de Pallarés. A pesar de todo, no deja de llamar la atención de entrada la temprana realización de este lienzo -1657-, fecha que obedecería a esa primera fase de ornamentación del templo, pues se erige como uno de los testimonios más elocuentes y fehacientes de ese primitivo templo del que nada se conoce, apuntando algunos historiadores la posibilidad de que esta pintura, inspirada en motivos de grabados flamencos, estuviera concebida para otro lugar dadas sus dimensiones, por lo que puede pensarse que este retablo seiscentista albergaría en principio o bien otro lienzo o bien una hornacina con una imagen. Las paredes de la capilla alojan un ciclo pictórico alusivo a su titular como es el éxtasis, la muerte y la Misa, unas escenas conocidas que recogen tres momentos principales de la vida del santo. La primera de ellas "alude a uno de sus frecuentes éxtasis" tras sus ejercicios de penitencia y es por ello por lo que San Pedro aparece suspendido en el aire, rodeado de pájaros y, frente a él, la figura de Dios Padre sobre un rompimiento de

[1132] Poco se sabe de este artista, un autor casi desconocido, lo que puede sugerir que se trate de un miembro de la Orden franciscana, tal es la teoría expuesta por L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, t. I. Alicante, 1990, p. 223. Por otra parte, Agüera ha recogido algunas notas biográficas sobre el mismo y habría que "suponerlo nacido hacia 1600", valenciano, localizado trabajando para Murcia en 1647 mientras que 10 años más tarde estaría ya en Elche de nuevo para pintar "un cuadro como limosna". Efectivamente, ese cuadro fue el de San Pedro de Alcántara. Este autor sintetiza el estilo de Pallarés de la siguiente manera: "la figura de Pallarés aparece como la de un pintor más que mediano, vinculado en clave más tosca a la tradición valenciana del segundo cuarto del siglo instaurada por Espinosa, cuya obra de seguro conocería, y aunque de inventiva escasa y desde luego retardatario, receptivo a la sugestión del paisaje de ascendencia flamenca" (J. C. AGÜERA ROS, *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Murcia, 2003, pp. 234-237).

nubes, algo propio de los momentos barrocos. En el muro opuesto se representa su muerte, obedeciendo tanto este como el primer lienzo a las descripciones que del santo hace el Padre San Martín, mientras que el último se trata de una escena de compleja identificación por su estado de conservación. Realizó el Padre San Martín la descripción de los lienzos que sobre San Pedro de Alcántara existían en el convento de las Arenas, compartiendo con estos ilicitanos tanto el tema como la organización compositiva[1133].



Ciclo de San Diego de Alcalá. Iglesia del convento de San José. Elche.



[1133] "De esa forma, sobre el primer lienzo dice que se trata de "aquel raro y regalado favor que hizo Cristo en la ciudad de Ávila a la mesa de un noble y devoto caballero, pues elevado en Dios a la vista del manjar vio una persona de conocida virtud, que el mismo Cristo el partía y administraba la comida, entrándole con las manos soberanas los bocados en la boca". Sobre el tema de la muerte indica que el santo tenía "la vista recogida y con una cruz en la mano derecha, que estrecha contra su corazón" estando "medio extendido sobre un lecho de tablas…En primer plano, un libro y una calavera, sobre un banco. Otro religioso vestido de pardo reza al pie del Santo, mientras otros tres franciscanos en la puerta contemplan la agonía del padre…a través de la puerta ve en el cielo la Santísima Trinidad y la Virgen" coincidiendo plenamente tales descripciones con la iconografía que traen estos lienzos, siguiendo la línea cálida y serena de las pinturas de San Diego de Alcalá en la capilla homónima y participando de las mismas características" (A. CAÑESTRO DONOSO, *La iglesia de San José*…, ob. cit., pp. 129-132).


Capilla de San Diego de Alcalá. Iglesia del convento de San José. Elche.

La decoración pictórica de la capilla de San Diego de Alcalá –también llamada capilla del Crucificado–, también en el convento ilicitano de San José, fue terminada en 1746, pues así lo indica la inscripción que se dispuso en el intradós del arco: “Se hizo a devoción del señor Diego Llofriu, síndico de este convento, año 1746”. Estilística y cronológicamente se enmarcan en la última etapa de la ornamentación del templo y se ven representados en las paredes diversos pasajes de la vida de dos santos, San Francisco y San Diego, aunque sin duda lo más llamativo de esta estancia es el elegante cortinaje que cubre el muro norte y que otrora debía estar

semioculto por un dosel en cuyo interior se ubicaría esa talla tan enigmática de un Cristo crucificado que puede ser identificado con el Cristo de la Sangre que en otros tiempos existía en nuestra ciudad. Este cortinaje, que sigue los postulados de este tipo de ornatos dieciochescos, cubre la práctica totalidad de la pared y cuenta con la presencia de dos ángeles mancebos que sostienen la colgadura. Las pechinas de la cúpula se aprovechan para colocar motivos de rocallas barrocas de igual forma que ocurre en el intradós y en tantos otros puntos de la capilla, dominando estas formas abstractas junto con otras más figurativas, caso de jarrones, vegetales, las Virtudes en el interior de la media naranja o el Ave Fénix, una alegoría eucarística. Indudablemente, la iconografía protagonista de esta capilla es la que tiene por tema los pasajes de la vida de los santos Francisco y Diego. En la pared este se elige el tema de la estigmatización de San Francisco, dentro de unos parámetros más serenos, menos tenebristas y más tendentes hacia la dulzura tanto de rostros y expresiones como de policromía, lo que denota una segunda fase decorativa. Las otras dos paredes –la sur y la oeste– presentan dos escenas de San Diego de Alcalá: la primera de ellas hace referencia al denominado *Milagro de las Rosas*, el momento más popularizado y repetido en su iconografía, que narra la conversión milagrosa del pan que llevaba oculto San Diego entre su túnica para dárselo a los pobres en rosas, una vez que es recriminado por su superior[1134]. La segunda escena es otro milagro, en este caso el de los panes, que relata la divina aparición de un ángel enviado por Dios para saciar a los pobres religiosos en los años de escasez, llenando toda una mesa con panes y otras viandas, sin llegar a configurarse como un pequeño bodegón o una naturaleza muerta, pues se otorga mucha más relevancia al paisaje idealizado de montañas y árboles que, incluso, a la reunión de los tres frailes que asisten al descenso del ángel. Desde luego, esta capilla encierra en sí misma unas concepciones muy interesantes sobre el valor plástico de los muros, lo que hace de ella un espacio recogido y propicio para la oración. Indudablemente, toda la

---

[1134] Este rasgo realmente es un tópico hagiográfico o legendario, tratándose de una "reedición del milagro de Santa Isabel de Hungría" (L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. 2, vol. 3. Barcelona, 2000, p. 377).

iconografía es relativa al Sagrado Titular del templo y a San Diego, lo que explica la presencia de los distintos motivos eucarísticos, las Virtudes de la cúpula o los pasajes ya mencionados.

En el convento de Capuchinos de Monóvar, por su parte, en tanto que parte de la Orden franciscana en su vertiente de la Observancia, también se incorporan representaciones de los santos más preclaros con sus glorias como ejemplo a seguir en las pechinas de la cúpula de la iglesia, a saber, San Fidel protomártir, San José de Leoniza, San Félix de Cantalicio y San Serafín de Monte Granario, mientras que el resto de ese templo se decoraba con las estaciones del *Via Crucis* y las Letanías[1135]. O los cuatro lienzos que hubo, posiblemente de Villanueva, en el convento franciscano de Santa Ana (Orihuela), dedicados a San Bernardino de Siena, San Jacome de la Marca, San Luis Obispo de Tolosa y la Venerable Madre María Jesús de Ágreda. De manera particular, los franciscanos se esforzaron en hacer recordar a sus comunidades, en los ciclos que encargó para sus conventos, las virtudes de la vida monástica, centradas todas ellas en el sacramento de la Penitencia y el previo arrepentimiento[1136], tan potenciado desde el Concilio de Trento, al que se erigió, a través de la figura de San Juan Bautista identificado como San Francisco, la iglesia conventual clarisa de San Juan de la Penitencia (Orihuela), decorada con lienzos y frescos por Antonio de Villanueva y miembros de su taller, a través de los cuales se sugiere un camino de perfección por medio de la penitencia que llegaba hasta el ábside, en donde se disponía en el luneto un gran lienzo del mismo pintor con una alegoría de los santos y las santas de la Orden[1137]. Una configuración conceptual similar

---

[1135] L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, "Iconografía especial de la Contrarreforma en la provincia de Alicante", ob. cit., pp. 68-69.

[1136] Según el Concilio de Trento, "se presupone la concepción católica de la justificación del bautizado pecador y en él se presenta la estructura del signo sacramental de la penitencia, en el cual hay que valorar cada elemento y el efecto, que es la reconciliación con Dios junto con la paz de conciencia y de la consolación del espíritu" (P. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *El sacramento de la penitencia. Teología del pecado y del perdón*. Madrid, 2003, p. 255).

[1137] Asimismo, el monasterio presentaba otros lienzos de temática franciscana, como la *Aparición de Cristo y la Virgen a San Francisco* o los frescos de la bóveda de cañón de la nave (A. de S. FERRI CHULIO, *El Monasterio de San Juan de la Penitencia de Orihuela. 1493-1993*. Orihuela, 1993, pp. 136 y ss.).

ocurría en el convento franciscano de Elche, pues en él también se colocó una imagen de San Juan Bautista en el retablo mayor y otra de San Pedro con el gallo en una de las pechinas de la bóveda vaída que cubre el transepto, símbolo del arrepentimiento[1138].



San Francisco de Paula. Iglesia de Santa María. Elche.

El panorama de los santos franciscanos en tierras de la diócesis de Orihuela podría completarse con San Francisco de Paula y Santa Rosa de Viterbo y la exaltación de su culto se produjo de manera particular en el ámbito de la iglesia de Santa María (Elche), para donde se hizo una talla del

[1138] A. CAÑESTRO DONOSO, *La iglesia de San José y su patrimonio. Manifiesto del Barroco en Elche*. Elche, 2011, p. 136.

primero a finales del siglo XVIII a cargo del valenciano José Esteve Bonet mientras que una centuria anterior se encargó un lienzo a un pintor desconocido de la escuela valenciana que representara a Santa Rosa de Viterbo abrazada a Cristo en la cruz. La talla del santo representa a Francisco de Paula, un santo humilde, con barba blanca, signo de ancianidad, y hábito franciscano con escapulario ceñidos por cordón con borla[1139]. El lienzo de Santa Rosa de Viterbo, una de las devociones impulsadas por la Contrarreforma, por su parte, se encuentra en la capilla de la Comunión de la iglesia de Santa María y muestra a la santa arrodillada, vestida con el hábito de penitencia franciscano mientras recibe la aparición de Cristo crucificado que en esta visión mística se inclina y desclava su brazo derecho del madero para posar su mano sobre el hombro de aquella. La composición se completa con una pared rocosa con la imagen de la Virgen y el Niño, una calavera y varios libros, referencias a la meditación penitencial, de una notable precisión dentro del ambiente tenebrista en el que se inscribe este cuadro, de autor desconocido aunque algunos autores hayan sugerido que esté en la órbita de las huellas de Ribalta[1140].

[1139] Su pequeño tamaño puede significar que se ejecutara para ser contemplada de cerca. En palabras de J. Sáez, "pese a la escala reducida, el escultor valenciano patentiza su habilidad técnica y su buen hacer. Mientras por un lado resulta innegable el barroquismo de la talla, con un suave contraposto y una evidente insinuación de movimiento, muy en la línea de la estética de este periodo, por otro lado, no se oculta el arraigo de su formación académica con cuyos principios está plenamente identificado" (VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 502-503).

[1140] Tales concomitancias pueden verse precisamente en el modelado prieto que "crea unos pliegues en el paño de pureza de Cristo" o en el hábito de la santa, "muy acartonado" (VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 336-337).



Santa Rosa de Viterbo. Iglesia de Santa María. Elche.

La Orden de los Dominicos tuvo gran e importante presencia en la ciudad de Orihuela, muy particularmente en el colegio Santo Domingo, levantado a expensas de Fernando de Loazes, cuyas paredes interiores y exteriores reflejan y traducen los principios del pensamiento escolástico, como puede deducirse, por ejemplo, de la lectura iconográfica de la portada

del mismo[1141] y de los frescos de Bartolomé Albert y los lienzos de Pedro Camachos en la iglesia[1142].



Portada del Colegio Santo Domingo. Orihuela.

La fachada está presidida por una imagen de Santo Tomás de Aquino portando en su mano izquierda una iglesia y en la derecha una pluma de ganso, alusiones directas a su carácter de Doctor de la Iglesia, patrón y protector de la universidad oriolana. Sobre él aparece la paloma del Espíritu Santo, la gracia divina, inspiradora en la obra de Santo Tomás, del tomismo y de la filosofía escolástica junto con la Sabiduría divina, figura que aparece coronando la portada, lo que queda ratificado con la presencia de dos libros abiertos y un compás pendiente, concebidos con sentido de *vanitas* y que evocan la ciencia materialista y racionalista. En 1692 se inicia la decoración de la iglesia por Bartolomé Albert con un meditado y selecto programa iconográfico, pues en la bóveda de cañón de la nave se representa la corte angélica en los cielos, desarrollándose en cada tramo en base a tres círculos

[1141] Esta portada ha sido objeto de estudio por parte de I. VIDAL BERNABÉ, *Escultura monumental*…, ob. cit., pp. 50-52.

[1142] Estos conjuntos han sido analizados con detalle en L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, vol. I. Alicante, 1994, pp. 101 y ss., por lo que únicamente se incluye esta cita aunque los datos están extraídos de ese trabajo.

concéntricos que pueden aludir, por ejemplo, a la interpretación de Dante del orden de la Creación[1143]. Sin embargo, en la bóveda del sotocoro se incorporan varias escenas de la Virgen (la Natividad, la Presentación, la Visitación y los Desposorios) así como representaciones del Rey David y de las santas dominicas, cuya lectura conceptual podría remitir al papel de intercesora de María al hallarse entre la figuración del cielo en la bóveda de la nave y el suelo del templo.



La Virgen del Rosario. Colegio Santo Domingo. Orihuela.

[1143] L. Hernández señala que no debería extrañar este programa astronómico en una iglesia de una universidad donde el tomismo habría de ser la clave de sus enseñanzas, según había postulado el propio Tomás de Aquino. Asimismo podría tratarse "de una apología y representación de la filosofía tomista, que resurgiría con fuerza en el siglo XVIII dentro de la Iglesia, única escuela del tronco de la escolástica capaz de luchar contra el positivismo que sucede a la crítica cartesiana".



Inocencio III aprobando la Orden Dominica. Colegio Santo Domingo. Orihuela.

Pero el programa iconográfico de exaltación de la Orden dominica no concluye con estos ciclos sino que deben sumarse un lienzo de las santas Catalina de Siena y Rosa de Lima y dos más que se ubicaron en el claustro, obra del pintor lorquino Pedro Camacho Felices de Alyssén en 1700, cuyo protagonista directo fue el propio Santo Domingo, fundador de la Orden. En una capilla de la iglesia se halla el cuadro de las dos santas dominicas Santa Catalina de Siena y Santa Rosa de Lima, una pareja de predicadoras según era la costumbre de la propia Orden. La primera de ellas lleva un crucifijo en su mano que alude a los desposorios místicos con Cristo[1144] y la segunda, Santa Rosa, sostiene al Niño Jesús en sus brazos[1145].

[1144] Esa unión mística, en palabras de Reau, fue del siguiente modo: "la santa estaba en adoración ante el crucifijo. 'Vi descender –dijo– cinco rayos sangrantes de las llagas de mi Salvador'. Cuando los rayos la alcanzaron y se produjo la transverberación, se desmayó en los brazos de sus compañeras como si hubiese sido herida" (L. REAU, ob. cit., t. II, vol. III, p. 288).

[1145] Se han visto otras lecturas, como el adelantamiento de una de las piernas de cada una de ellas, "a la manera escurialense" (VV. AA., *El barroco en tierras alicantinas*, ob. cit., pp. 206-207). Por otra parte, la presencia del Niño Jesús en los brazos de Santa Rosa de Lima



Santa Rosa y Santa Catalina. Colegio Santo Domingo. Orihuela.

es una de sus iconografías tradicionales, junto con las rosas (L. REAU, ob. cit., t. II, vol. V, p. 154).



La Tentación de Santo Tomás. Museo Diocesano de Arte Sacro. Orihuela.

La apoteosis dominica se completaría con los dos lienzos del lorquino Pedro Camacho para el claustro del colegio en los que aparece la Virgen del Rosario[1146], protectora de la Orden y una de las devociones más impulsadas por la Contrarreforma, y Santo Domingo, que está en actitud de oración acompañado por un perro que porta en las fauces una antorcha encendida[1147]. En segundo plano se muestran varios santos dominicos

[1146] La Virgen se le había aparecido en Albi y entregado un rosario, o sea, la *Corona de rosas de Nuestra Señora* (L. REAU, ob. cit., t. II, vol. III, p. 398).
[1147] Ese *perro del Señor* "es al mismo tiempo que el atributo individual de Santo domingo, el emblema de todos los dominicos", pues en palabras de Daniel de París, "el predicador es

suspendidos en el aire sobre una nube en torno a María, entre los que destaca Santo Tomás de Aquino, que lleva un libro. El segundo lienzo representa la entrega de la bula de confirmación de la Orden por parte del papa Honorio III a Santo Domingo ante la presencia de dos grupos de cardenales[1148]. Con todo, la gran obra maestra del Colegio de predicadores será el cuadro *La tentación de Santo Tomás de Aquino*, pintada por Diego Velázquez en 1633, que resultó un regalo del confesor de Felipe IV a dicho colegio y que representa el rechazo del santo a una mujer, enviada por sus hermanos para obligarlo a ceder de su vocación, espantada ante la amenaza del santo con un tizón de la chimenea con el cual pinta una cruz en la pared para postrarse a rezar. En ese preciso instante, dos ángeles lo confortan y le ciñen el cíngulo de castidad[1149].

El culto a San Vicente Ferrer, otro de los santos tradicionales de la Orden dominica, se verá también respaldado en momentos de la Contrarreforma, tal como reflejan algunas esculturas en la diócesis de Orihuela, como la que conserva la colegiata de San Nicolás (Alicante), obra del escultor Bautista Vera en 1702, que representa al santo valenciano en su iconografía tradicional[1150], o la que Francisco Salzillo hiciera en 1775 para la iglesia de Santiago (Orihuela), que pertenece a la última etapa productiva del murciano. Luce un hábito negro y blanco, el propio de la Orden de los predicadores, con un rico estofado y lleva en su mano izquierda el libro abierto, habitual atributo iconográfico del santo valenciano[1151]. En el plano pictórico destacan dos obras de este mismo dominico, una de ellas es un

---

el perro del Señor encargado de ladrar contra los malhechores, es decir, los demonios que rondan en torno a las almas" (L. REAU, ob. cit., t. II, vol. III, p. 396).

[1148] Estas dos pinturas de Camacho fueron estudiadas en VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 384-387.

[1149] La aportación documental sobre este cuadro fue realizada por J. SÁNCHEZ PORTAS, "El 'Santo Tomás' de Velázquez del Museo Diocesano de Orihuela", *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 1. Valencia, 1990, pp. 57-63.

[1150] Esta imagen, de autor prácticamente desconocido y sólo adjudicada a él gracias al testigo documental, destaca por su rica policromía y estofados del hábito y muceta, efectuados por el pintor Pedro Juan Valero (VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 412-413).

[1151] Esta imagen forma pareja con San Luis Beltrán, otro santo predicador valenciano, encargadas en 1775 tras el éxito cosechado por Salzillo en el retablo de la Sagrada Familia para la misma iglesia (VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 542-543).

óleo sobre tabla de principios del XVII conservado en la ermita homónima de Teulada que muestra encima de la cabeza una filacteria con la tradicional jaculatoria *Timete Dominum et date Illia honorem quia venit hora judicii eius*, alusiva a su predicación para convertir a infieles ante la inminencia del Juicio Final[1152]. El Monasterio de Dominicas de Santa Lucía (Orihuela), como no podía ser de otra forma, asimismo contiene un lienzo de Jerónimo Jacinto de Espinosa que representa a San Vicente en idéntica disposición al anterior[1153].



San Vicente Ferrer. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



San Vicente Ferrer. Iglesia de Santiago. Orihuela.

[1152] Aunque no haya podido probarse su autoría, se han visto semejanzas con las obras de Cristóbal Llorens pero, muy especialmente, la deuda con el lienzo de idéntico tema que realizara Juan de Juanes para el retablo mayor de Segorbe (VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 244-245). Asimismo, cabe decir que el texto incluido en esa filacteria hace referencia a los sermones del santo que solían anunciar la proximidad del Juicio Final (L. REAU, ob. cit., t. II, vol. V, p. 329).

[1153] Esta disposición emparenta con la pintura del mismo en el Ayuntamiento de Valencia, diferente en modelo humano, joven y más corto en tipo, pero coincide en el gesto y el modo de sostener el libro (VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 348-349).



San Vicente Ferrer. Ermita de San Vicente. Teulada.



San Vicente Ferrer. Monasterio de Santa Lucía. Orihuela.





Virgen de la Correa. Convento de Agustinas de Orihuela.



San Agustín y Santa Mónica. Convento de Agustinas. Orihuela.

En el convento de Religiosas Agustinas de Orihuela se conservan dos lienzos de similar tema, uno de ellos de Antonio Villanueva y otro de autor desconocido, que muestran la llamada *Virgen de la Correa*, una devoción muy peculiar e hispánica[1154] que también se veneraba en el desaparecido convento de Agustinos de Alicante y que tiene su origen en la aparición de la Virgen a San Agustín y a su madre, Santa Mónica, en la que María partía su cinturón y daba una parte al santo y otra a su madre. El lienzo de Villanueva (ca. 1751) representa a Santa Mónica y otras santas agustinas recibiendo el cíngulo de la Virgen y corresponde a una gran pintura que cubría todo el altar mayor del convento oriolano, si bien únicamente se conservan dos fragmentos, el de la Virgen María y el de Santa Mónica y las santas siguiendo un planteamiento muy escenográfico de gran riqueza cromática[1155]. En el otro lienzo, algo posterior, aparecen San Agustín y su madre recogiendo la mitad del cinturón de María en una obra de transición hacia los gustos neoclásicos[1156]. En el mismo convento agustino de Orihuela subsiste un lienzo de Villanueva de otra santa agustina, en este caso, Santa Rita de Casia, que es representada tras perder a su marido e hijos y una vez retirada al convento de Agustinos de Casia, rezando ante un crucifijo y pidiéndole a Cristo que la hiciera partícipe de sus sufrimientos y padecimientos. En ese instante, una espina se desprendió de la corona de Jesús y le provocó el éxtasis y una gran herida en la frente, convirtiéndose, junto con las rosas que aparecen en una mesa a la izquierda de la composición, en signo habitual de la iconografía de la santa[1157], que aquí aparece confortada por dos ángeles mancebos, algo que efectivamente puede recordar la obra velazqueña del Santo Tomás de Aquino[1158].

[1154] Al decir de Reau, "esta aparición, copiada de la leyenda del apóstol Tomás, se popularizó en España donde una cofradía devota se constituyó con el nombre de *Cofradía de los cinturados de San Agustín y Santa Mónica*, bajo la advocación de *Nuestra Señora de la Correa*" (L. REAU, ob. cit., t. II, vol. III, p. 43).
[1155] VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006, pp. 528-529.
[1156] VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 576-577.
[1157] L. REAU, ob. cit., t. II, vol. V, p. 136.
[1158] VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 574-575.



San Francisco Javier. Colegiata de San Nicolás. Alicante.



San Francisco Javier, San Pantaleón, San Luis Rey y San Ignacio de Loyola. Monasterio de San Juan de la Penitencia. Orihuela.



San Francisco Javier. Colegiata de San Nicolás. Alicante.

El convento de Clarisas de San Juan de la Penitencia (Orihuela) presenta dos lienzos, uno de Senén Vila, que muestra a San Francisco Javier, uno de los santos jesuitas más celebrados, y otro de ellos es una composición más compleja, obra de Villanueva, con la presencia de ese mismo santo y San Ignacio de Loyola junto con otros personajes. El lienzo de Vila pertenece a la época en que este artista estaba ya totalmente establecido en Murcia y presenta fuertes contrastes de luces y sombras, en un acusado tenebrismo, en las que destaca la palidez y luminosidad del rostro y las manos en contraposición al oscuro hábito jesuítico[1159]. La otra obra, del franciscano Antonio Villanueva, muestra un sincretismo especial de Órdenes pues presenta a San Luis rey, vinculado históricamente a los franciscanos, pero también a San Pantaleón, mártir romano, a los que se unen inusitadamente dos jesuitas, a saber, San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola, siendo estos dos últimos dos santos netamente contrarreformistas, por lo que puede decirse que este monasterio de Orihuela supo abrazar de manera ejemplar la reafirmación de los santos tradicionales propios de las Órdenes pero también debía encumbrar a aquellos protagonistas de la Contrarreforma. Desde luego, el muy importante papel de San Ignacio de Loyola como fundador de la Compañía de Jesús resultaba más que evidente[1160] y ello puede explicar que se representase a este santo en este lienzo con destino al monasterio de San Juan de la Penitencia[1161].

Santa Teresa de Jesús, una de las santas de mayor trascendencia en la Contrarreforma[1162], estará asimismo presente en esta diócesis, particularmente en una portada lateral y en un retablo de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Aspe). La portada dedicada a Santa Teresa está concebida como una portada-retablo de único cuerpo y única calle, el acceso

[1159] VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 364-365.
[1160] De él se ha dicho que "fue una de las figuras claves de la Contrarreforma" y su iconografía ha sido tratada en S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, p. 88.
[1161] A. de S. FERRI CHULIO, *El Monasterio de*…, ob. cit., p. 142.
[1162] Santa Teresa fue la reformadora de la Orden del Carmelo y sus visiones fueron llevadas a la iconografía tanto en España como en Hispanoamérica y otros ámbitos del orbe católico, según queda de manifiesto en S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, pp. 89 y ss.

se halla enmarcado por dintel y pilastras decoradas con repertorios vegetales mientras que en la hornacina superior, entre pilastras acanaladas, se halla la imagen de la santa escritora. Unos años después de la conclusión de esa portada, en 1737 el tallista Vicente Castell ejecuta un retablo, con trazas propias, del que únicamente ha llegado hasta nuestros días el remate del ático ya que el primer cuerpo fue destruido en los prolegómenos de la Guerra Civil[1163], el cual debía ocupar una imagen de la santa en madera de ciprés que estaría a cargo de un escultor distinto a Castell, conociéndose ello a través de los capítulos firmados en 1736. En el ático se dispuso el escudo de los Duques de Arcos, comitentes de la iglesia, quienes también costearon este retablo y, según el testigo documental, tenía un primer cuerpo con una hornacina para la imagen flanqueada por columnas salomónicas, mientras que el coronamiento iría sostenido por estípites que soportarían la gran cartela con el escudo de los Duques. A estas dos manifestaciones de Aspe hay que sumar la pintura que en 1685 ejecutara José García Hidalgo[1164], un pintor natural de Villena, que muestra a la santa sentada cómodamente ante una mesa escritorio con rico mantel bordado en uno de sus pasajes más conocidos, o sea, el éxtasis místico en el que entró la santa de Ávila al atravesar su pecho una flecha incandescente que le lanzaba un ángel, uno de los motivos iconográficos más populares pero en esta ocasión concreta, la visión del ángel con el dardo se complementa con la alusión a la condición de escritora que tuvo la monja carmelita. En efecto, la Contrarreforma encontraría en esta santa española una excelente paladín frente a las teorías y prácticas protestantes y por este motivo, la iconografía reafirmó todos aquellos principios negados por los enemigos de la Iglesia.

[1163] Este retablo fue estudiado por I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos*…, ob. cit., pp. 137-138.
[1164] VV. AA., *Semblantes de la vida*, ob. cit., pp. 360-361.


Portada de Santa Teresa. Iglesia de Nuestra Señora del Socorro. Aspe.


Santa Teresa. Colección particular. Orihuela.

***

Si la Eucaristía y la Virgen supusieron dos muy importantes programas auspiciados por la Contrarreforma, los Santos y su culto no lo fueron menos y, por ello, representaron el tercer gran pilar de los contenidos con que se dotaron los templos contrarreformistas en tierras de la diócesis de Orihuela. El culto a los santos en realidad vino muy bien como respuesta a los ataques de los protestantes y se materializará en manifestaciones artísticas de lo más variado, todo ello en función del rango de cada uno de los santos, vistos ahora como héroes y sanadores desde una triple catalogación, pues a los santos locales, como San Agatángelo o Santa Felicitas, y a los de culto tradicional, como los Padres de la Iglesia, San Nicolás o San Juan Bautista, ahora se suman los de las Órdenes Religiosas, en tanto que ellas supusieron un instrumento más que eficaz en la propagación y difusión de los postulados contrarreformistas, y asimismo se preocuparon en evocar convenientemente a sus santos fundadores y otros personajes importantes relacionados con ellas, así como un particular culto a los santos propios de la Contrarreforma, como Santa Teresa de Jesús o San Ignacio de Loyola. Para todos ellos se levantarán retablos, portadas con conjuntos escultóricos, se pintarán lienzos y se tallarán esculturas con finalidad didáctica pero también con la intención de exaltar las virtudes de cada uno de ellos al encarnar valores que eran preceptivos a seguirse.

En suma, las apoteosis de los santos se ven en los ricos relicarios que se labran, en las capillas que se hacen bajo sus advocaciones o representados en los ciclos que se conservan en conventos, caso del cenobio de franciscanos de San José (Elche) o el colegio de dominicos (Orihuela), a los cuales se vinculan grandes nombres del panorama artístico como Bartolomé Albert, Senén Vila o el franciscano Antonio Villanueva, responsables en buena medida del esplendor que viven estos santos en momentos de la Contrarreforma.

IV. CONCLUSIONES

Conclusiones

Como es propio de una tesis doctoral, se requieren unas conclusiones, que son las siguientes:

1. La principal aportación de este trabajo es el estudio y la sistematización del fenómeno de la Contrarreforma en la diócesis de Orihuela y su repercusión en el arte en el periodo comprendido desde 1564, año en que nace la diócesis a consecuencia de la disgregación de la de Cartagena, y prolongándose hasta los mediados del siglo XVIII, ya que en la primera mitad de dicha centuria se conoce una revitalización y un énfasis de ese fenómeno como si se tratara de una Contrarreforma retardada que adquiere en estas tierras una particular pujanza. En definitiva, se corresponde con un prolongado periodo de tiempo, que lógicamente atravesará diversas etapas. Destacando por su importancia una primera fase entre 1600 y 1630, que resulta muy significativa por corresponder con la época de construcción de grandes templos, entre ellos la colegiata de San Nicolás de Alicante y algunos templos parroquiales y conventuales, que suponen la verdadera implantación de programas y modelos contrarreformistas. La segunda fase va desde 1675 a 1700, que prosigue con las construcciones iniciadas en la fase anterior, incluso se principian algunas como Santa María de Elche, pero fundamentalmente es época de amueblamiento de los recintos sagrados y de protagonismo de lo ornamental, todo ello como un exaltado aparato que representó un primer apogeo barroco según convenía a la evolución del desarrollo de la Contrarreforma, cada vez más propicio a la

espectacularidad como recurso de exaltación religiosa. Todo este alarde de aparato llegará a su cumbre en la tercera fase, que ya denota esa Contrarreforma retardada dentro del siglo XVIII, cuya cronología se centra sobre 1720-40.

2. El trabajo se ha estructurado en base a tres grandes bloques (*El desarrollo y la implantación de la Contrarreforma; El templo; Los programas*) que en sí representan distintas perspectivas, contemplando transversalmente un fenómeno cultural y religioso y sus consecuencias artísticas, con lo que se ha pretendido dar un enfoque de conjunto y multidisciplinar que revele la amplitud del mismo y sus diversos aspectos. Con ello se ha alcanzado una novedosa visión, que incluso en algunos casos se aborda por primera vez, lo que refuerza el valor de la aportación, aunque ya existe una bibliografía sobre determinados temas y cuestiones relacionados con este arte de la Contrarreforma en tierras de Alicante.

3. La implantación de la Contrarreforma en tierras alicantinas tiene la peculiaridad de ir pareja a la creación de la diócesis en 1564, dentro de la modificación de la geografía eclesiástica en tiempos de Felipe II. Tras siglos de demandas, el 14 de julio de 1564 se consigue la ansiada designación y la erección en catedral de la colegiata de El Salvador y Santa María de Orihuela. El primer obispo, don Gregorio Gallo, encarnó de manera ejemplar los postulados del Concilio de Trento y, en verdad, debe señalarse su muy relevante papel en la implantación de la Contrarreforma en la diócesis, pues no en vano fue uno de los teólogos que asistió y participó en

el Concilio por mandato de Carlos V. Su labor como pastor de la diócesis fue evidentemente lo eclesial, pero también se preocupó por la reparación y construcción en las iglesias de la recién estrenada diócesis, manifestando que desde sus principios los programas contrarreformistas se acompañaron de realizaciones artísticas.

4. El desarrollo de la Contrarreforma en la diócesis de Orihuela se manifiesta sucesivamente en los Sínodos celebrados en la misma durante los siglos XVI y XVIII. El obispo Gallo convocó en 1569 el primero de ellos, que dado el carácter de dicho prelado venía a recoger una fuerte influencia tridentina, por lo que para diócesis representó el paradigma y acomodo de las ideas contrarreformistas. Al Sínodo de 1569 le sucedió el de 1600, a cargo del obispo José Esteve, que debía tener el particular cometido de la definitiva adopción de los valores contrarreformistas y debía enfocar sus ordenaciones a la reforma del clero y las costumbres. Llegó a instaurar unas nuevas directrices, que lógicamente tuvieron también su reflejo en el arte, caso de los templos que se renuevan por tales momentos o la especial atención prestada a la iglesia de San Nicolás de Alicante, elevada a la categoría de colegiata en 1596. El tercero y último de los Sínodos tuvo lugar en 1663 por la acción del obispo Acacio March de Velasco con idéntica intención que sus predecesores. En definitiva, buena parte en la asimilación e imposición de los ideales contrarreformistas recayó en los sínodos convocados a tal efecto.

5. La importancia de los Sínodos revela asimismo el relevante papel de los obispos, pues no sólo destacan los

tres mitrados mencionados con anterioridad sino que en general encarnarán la figura del príncipe y del pastor celoso, atendiendo principalmente a cuestiones eclesiales y pastorales, pero también propiciando un increíble desarrollo artístico al servicio de la expresión de unos nuevos ideales que debían mostrar la imagen regenerada que trajo consigo la Contrarreforma. En ese sentido, conocer la importancia de los programas y las propuestas efectuadas por los distintos obispos permite calibrar la totalidad de tales aportaciones y su valor en la creación de una nueva apariencia artística acorde a las nuevas necesidades del culto.

6. Las Órdenes Religiosas y las cofradías tuvieron también un gran papel en la sistemática y progresiva asimilación de la doctrina contrarreformista. En ese sentido, debe señalarse el particular incremento y desarrollo de las Órdenes Religiosas, sobre todo las masculinas, que supusieron una de las armas más eficaces para la propagación de los nuevos cultos y para intensificar lo espiritual y devocional. Así pues, se multiplicaron los conventos y en localidades como Orihuela, Alicante o Elche llegó a haber un buen número de ellos, que configuraron un determinado perfil de la ciudad, la cual bien podría definirse como ciudad-convento a tenor de las muy variadas construcciones religiosas que se erigen en estos tiempos. Franciscanos, Carmelitas, Clarisas o Alcantarinos fundan en estas localidades y precisan de conventos, si bien conviene tener en cuenta que con anterioridad al siglo XVI ya estaban presentes algunas de esas Órdenes. Por su parte, las cofradías, otro instrumento de la Iglesia, tuvieron otros cometidos, como el culto a

una imagen, su procesión y su cuidado. De esa manera puede comprobarse cómo a través de esos agentes tan decisivos se van adoptando las ideas de la Contrarreforma, que tendrán en esta diócesis un carácter verdaderamente ejemplar.

7. El impacto artístico de la Contrarreforma tiene una especial significación en el desarrollo de una arquitectura, que en sí representa la aplicación, materialización y trasposición de unas nuevas tendencias que debían cumplir los requisitos que demandaba la reforma del culto que instauró el Concilio de Trento. Sin embargo, este templo contrarreformista fue preparado y, de alguna forma, antecedido por la tradición arquitectónica de la tierra. En efecto, se ha podido comprobar que en el siglo XV y en la primera mitad del XVI se produjo un importante desarrollo arquitectónico, que ya predice el episodio contrarreformista posterior, incluso algunos de los aspectos más característicos de sus templos. Así pues, numerosos precedentes se sucederán durante esos años, cuyo valor se realza cuando se enmarcan en el panorama nacional contemporáneo, en esa suerte de Pre-Contrarreforma que España conoció en época de los Reyes Católicos y que constituyó un contexto de exaltación y de reforma religiosa con las lógicas consecuencias artísticas y arquitectónicas. Dentro de su vínculo con la tradición levantina, ya suponen una importante preparación con el establecimiento de unos determinados modelos fundamentalmente funcionales, sobre todo esa tipología de nave con espacio unitario, prolongado en capillas laterales. Todavía desde el Gótico es lo que propone una iglesia tan importante como la de

Santa María de Alicante. También otros templos del Gótico final o del temprano Renacimiento, como las iglesias de Santa María de Villena, Santiago de Orihuela, San Bartolomé de Jávea o la Asunción de Biar representan muy bien unos postulados que a continuación serán consagrados.

8. La arquitectura de la Contrarreforma tuvo una importante definición en una serie de instrucciones, siendo fundamentales las tan conocidas del cardenal San Carlos Borromeo, quien establecerá una serie de pautas para la arquitectura de los templos y su ornato, de obligado cumplimiento en los países del orbe católico. La aportación de Borromeo se vio complementada en la tierra con las *Advertencias* del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga, que en realidad suponían la aplicación práctica de las *Instrucciones* del cardenal milanés con la novedad de que el valenciano introdujo cuestiones específicas y propias, como el capítulo sobre las Capillas de la Comunión, una creación genuinamente autóctona de la región levantina. Con todo, y aunque el Concilio de Trento no habló específicamente de arquitectura, se adoptó la tipología de nave única con capillas como típica de la Contrarreforma al servicio del nuevo culto y de la congregación. Con el panorama preparatorio de los últimos ecos del Gótico y del primer Renacimiento, no debe extrañar cómo la planta de nave única se impone y asume con facilidad en la realidad de las parroquias y de los conventos, si bien necesitará algunos otros requisitos, como la adopción sistemática del crucero o los abovedamientos clásicos. De entrada, puede decirse que ese nuevo plan arquitectónico es llevado prácticamente a

todos los rincones de la diócesis por sus especiales valores y su funcionalidad. El prototipo lo marca la temprana fábrica de la capilla del Colegio Santo Domingo de Orihuela, un modelo de nave única impuesto por las Órdenes Religiosas desde tiempos medievales y que en tiempos de la Contrarreforma tendrá un particular desarrollo. A ese templo oriolano le seguirán numerosos ejemplos que ratifican la idoneidad de ese plan, si bien algunos templos no se han conservado porque se han reemplazado por fábricas posteriores, por lo que este trabajo contempla también las iglesias perdidas pero conocidas a través de las fuentes documentales, lo que se hace necesario para calibrar el real impacto de la Contrarreforma en tierras de la diócesis oriolana. Por ello puede afirmarse sin ningún reparo que la implantación de los valores contrarreformistas fue en este obispado un fenómeno digno de resaltar por las muchas circunstancias histórico-sociales que así lo favorecieron.

9. No sólo se levantaron nuevos templos conforme a los programas contrarreformistas, sino que para adaptar sus concepciones a los ya existentes, debe resaltarse en éstos una importante renovación de su imagen con algún tipo de reforma a fin de obtener espacios corregidos y ampliados que trataran de imitar las iglesias erigidas al compás de la Contrarreforma. En ese sentido, la propia catedral de Orihuela será objeto de múltiples reformas y añadidos y debe considerarse este edificio como prototipo y espejo de la adecuación a los nuevos tiempos y a las nuevas necesidades cultuales. Primero, nada más ser erigida la antigua colegiata en catedral, se regenera su imagen con una serie de actuaciones, todavía dentro del

Renacimiento, con el fin de completar y actualizar el edificio gótico, de reconvertir la fábrica medieval a la estética renacentista, aunque en sus planteamientos ya se adivinan concepciones de la Contrarreforma. Este primer momento está señalado por la portada de la Anunciación, en el muro del lado del Evangelio, y en su interior por las obras efectuadas en algunas capillas. Pero, sin duda, la más importante acción contrarreformista llevada a cabo en este primer templo diocesano fue la nueva apariencia que adquiere el presbiterio a finales del XVII con la erección de un nuevo retablo y un tabernáculo, uno y otro como manifestaciones propias de la plenitud barroca, aparato que se desmontó a inicios del XIX. Ciertamente, la catedral oriolana encarna muy bien el impacto de la Contrarreforma con la incidencia de todas esas reformas practicadas en el edificio gótico, para actualizar su apariencia y función, que en sí representan plenamente no sólo una adaptación a los nuevos gustos estéticos sino que también obedecen a unas necesidades litúrgicas. Al ejemplo catedralicio le sucederían otros, caso de la iglesia de Santa María de Alicante, que con idéntica finalidad también se ejecutan reformas y modificaciones, sobre todo en el exterior con la portada del escultor Juan Bautista Borja, sin olvidar lo que también representa la remodelación del presbiterio con la creación de la girola y el adorno de la cabecera con un camarín y los cuadros con pinturas de Villanueva.

10. El panorama de la arquitectura alicantina de la Contrarreforma tiene como principales protagonistas dos grandes edificios, a saber, la colegiata de San Nicolás de Alicante y la iglesia de Santa María de Elche, los dos

emblemas contrarreformistas en la diócesis que ofrecían soluciones similares de nave única con capillas si bien el modelo alicantino supuso además un especial espejo de las devociones fomentadas por Trento, es decir, Eucaristía, Virgen y Santos. Esta colegiata carece de una monografía que revelase su historia y, ante la carencia documental, solamente pueden hacerse sugerencias acerca de su autoría y las circunstancias que la favorecieron, particularmente el tracista que planteó tan magno proyecto, en la órbita de las iglesias de los arquitectos de la Corte, especialmente la de Caravaca de la Cruz, pero no puede afirmarse con rotundidad ninguna hipótesis, por lo que el acercamiento a la colegiata de San Nicolás queda reducido a meras suposiciones que, de ser ciertas, elevarían aún más la categoría de este edificio. La iglesia de Santa María de Elche, por su parte, adopta la tipología arquitectónica que había empleado la colegiata alicantina por ser la más idónea para sus necesidades cultuales, basadas en la exaltación eucarística y de la Virgen y servir de escenario para las representaciones del Misterio de Elche. Esta tipología empleada en Alicante y Elche reafirma el sentido religioso del espacio, en tanto que disponen de un tabernáculo exento en el centro del presbiterio, además de con la característica relación de este templete con una capilla posterior y un elevado camarín, todo lo cual reafirma el protagonismo del eje con un espectacular y escenográfico montaje de distintos elementos interrelacionados. A su vez, esto se magnifica con un sentido de grandeza y monumentalidad que se verá reforzado por imponentes masas desnudas, limpias, de rigurosa geometría que definen mejor un espacio para su función religiosa.

11. Debe destacarse también la aportación de los conventos y de las Órdenes Religiosas, que ya estaban muy presentes en la diócesis de Orihuela tal como se ha resaltado. Las Órdenes tuvieron un peso muy específico en la creación de un arte y una arquitectura contrarreformistas. De esa manera, Franciscanos, Jesuitas, Agustinos, Carmelitas o Clarisas erigirán sus casas de vida comunitaria en tiempos de la Contrarreforma, siguiendo sus iglesias el modelo de nave única con capillas tan favorable a la predicación, por lo que puede decirse que dicho plan responde, además de a las directrices contrarreformistas, a la propia tradición de esas Órdenes.

12. De gran trascendencia para el acomodo de las ideas contrarreformistas, y al amparo de lo dictado en Trento, resulta el Seminario diocesano, erigido en el siglo XVIII, y tras varios intentos en etapas previas, por el obispo Gómez de Terán, el último de los mitrados netamente contrarreformistas que tuvo la diócesis, dentro de los últimos ecos del Barroco en esa suerte de Contrarreforma retardada que impulsará dicho prelado. Con iglesia de nave única con capillas y con distintas estancias para sus respectivas funciones -desde las aulas al refectorio y los dormitorios-, de la misma forma que ocurriera en el ámbito conventual, dado que también es un edificio para la vida en comunidad. Por tanto, las Órdenes y las instituciones eclesiásticas consolidan el esquema de la iglesia de la Contrarreforma, el más idóneo para la congregación de fieles y para las necesidades litúrgicas que trajo la reforma del culto.

13. La Contrarreforma propició el desarrollo de una arquitectura propia pero también impulsó que los templos se dotaran convenientemente, desde la cabecera a las capillas laterales, desde la sacristía a las demás dependencias auxiliares, de forma que retablos, sillerías de coro, cajas de órgano y otros muebles fueron esenciales para completar y adecuar la imagen de los espacios a las nuevas demandas tanto estéticas como litúrgicas. Igualmente ocurrió con el patrimonio suntuario de orfebrería y textiles, que contribuyeron de manera decisiva al realce del culto y las ceremonias. Los últimos estudios sobre el tema ponen de relieve tal significación y su ejemplo ha servido para poner en valor la gran cantidad de platería y ornamentos litúrgicos que conservan los templos, de por sí rasgo distintivo de la pujanza que se vivió en otros tiempos. Asociados a tan increíble desarrollo artístico, lógicamente, hubo numerosos nombres de artistas de reconocido prestigio en la zona cuando no se acudió a escultores o plateros foráneos. Puede decirse que la diócesis de Orihuela también constituye un buen ejemplo de lo que representó el impacto de la Contrarreforma en el mobiliario y los ajuares de los templos.

14. Los edificios religiosos, junto a su propia composición arquitectónica, acogen y acomodan las ideas contrarreformistas a través de unos cuidados programas iconográficos y de exaltación. En efecto, aquello que había sido objeto de ataque por parte de los protestantes, o sea, la Eucaristía, la Virgen y los Santos, será objeto de especial atención y, en torno a ellos, se producirá un particular desarrollo artístico en función de dicho énfasis

devocional. Sin embargo, antes de profundizar en los tres pilares básicos, conviene resaltar el papel de la religiosidad popular, muy especialmente en el culto de la Pasión y las manifestaciones de Semana Santa. Tras haber estudiado con detalle cuál es la historia de las procesiones pasionales y sus distintos elementos en Orihuela, Alicante, Elche y otros centros de la diócesis, puede decirse que el esplendor de las mismas se inicia casi contemporáneamente con el surgimiento de las cofradías a finales del XVI e inicios del XVII y ellas serán las encargadas de organizar, siempre bajo estricto control, las procesiones de Semana Santa, centradas principalmente en la tarde del Jueves Santo, cuyo protagonista es Cristo, y el Viernes Santo, día en que se celebra el Santo Entierro, en el que la Virgen asume el papel preponderante. El Concilio de Trento incidió en el valor de las imágenes e hizo de ellas un muy eficaz instrumento propagandístico en tanto que transmisoras de unos valores, sobre todo de penitencia y arrepentimiento, además del hecho mismo de revivir la Pasión; en palabras de Weisbach, suponía "el camino que conduce a la salvación", por lo que la existencia de estas imágenes y sus desfiles procesionales estaba más que justificada. Como ocurre en muchos otros lugares, la Semana Santa y sus cofradías estaban vinculadas a las Órdenes Religiosas, como en Orihuela con los Franciscanos, y para sus imágenes se escogen a los más prestigiosos artistas de la talla de un Nicolás de Bussy o un Francisco Salzillo. Por otra parte, conviene resaltar la creación de un arte y una arquitectura específicos de la Semana Santa. Por ejemplo, en arquitectura destaca la capilla de Nuestro Padre Jesús de Orihuela o la del Ecce Homo de Pego, que presentan

plantas centrales y custodian los diferentes pasos que en su día saldrán en la procesión, además de pinturas que adornan sus paredes, como asimismo sucede en la capilla de la Pasión en la iglesia de San Martín de Callosa de Segura.

15. Desde luego, mucha fue la importancia concedida a los programas que rememoraban la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús, pero si hubo contenidos que experimentaron un auge inusitado, y con ello un consecuente desarrollo artístico, fueron la Eucaristía, la Virgen y los Santos. Tras desmontar todos los envites heresiarcas, cabía mostrar la grandeza del sacramento de la Eucaristía y, por tanto, la presencia real de Cristo en ella. La diócesis de Orihuela no fue ajena a ello y una de sus principales manifestaciones se encuentra en la espléndida serie de tabernáculos, que de modo tan particular distingue a los templos más señalados de la diócesis, específicamente las iglesias mayores de Orihuela, Elche y Alicante. Son un auténtico exponente de la grandeza eucarística, en su destacada posición presidiendo el presbiterio, como rotunda manifestación del valor prioritario y central del Santísimo Sacramento en el culto de la Contrarreforma, al tiempo que símbolo elocuente de la bonanza de los tiempos, pues en sí representan suntuosas manifestaciones artísticas, incluso en lucidos y especiales mármoles policromos. A estos tabernáculos deben sumarse las Capillas de la Comunión, tan características de todo el Levante. Capillas eucarísticas por antonomasia y también fiel reflejo de esa alta significación de Sacramento, por estas razones se construyeron anexas a muchos templos de la diócesis,

como recintos especiales de los mismos. Un ejemplo destacado es el correspondiente a la colegiata de San Nicolás de Alicante, con un bellísimo retablo de mármoles y una concepción culta tanto de la arquitectura como de su ornato. Estas capillas se ubicaron bien en el eje longitudinal tras el altar bien a los pies junto a la entrada para tener un más fácil acceso particular, siguiendo los mandatos de Aliaga. Por supuesto, las grandes solemnidades dedicadas al culto eucarístico también requirieron de especiales montajes y ajuares. Así, el Jueves Santo con los Monumentos, arquitecturas efímeras o aparatos de singular invención, y sus arcas o urnas, si bien pocos ejemplos se han conservado de tan magnos despliegues, aunque su significación aún se constata en las piezas conservadas en algunos de los principales templos de la diócesis, como la catedral y la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela y Santa María de Elche. Si extraordinaria fue la fastuosidad eucarística del Jueves Santo, el culmen se alcanzaba en la fiesta y procesión del Corpus Christi. El testimonio documental ha permitido conocer su importancia y su configuración de dicha procesión en tiempos de la Contrarreforma con un ordenamiento que incluía danzas, pasajes bíblicos y, finalmente, la carroza con la custodia. Debido a su carácter institucional, destaca sobre todo la custodia de la catedral de Orihuela, magnífica obra del platero toledano Juan Antonio Domínguez, de 1717, que aún sigue pregonando las grandezas contrarreformistas y barrocas de tan señalada fiesta.

16. Si la Eucaristía acaparó mucha atención por parte de las iglesias y sus específicas cofradías sacramentales, puede

apuntarse que la Virgen constituyó el segundo gran pilar de los programas de la Contrarreforma. Y por ello se experimenta en esta diócesis, eminentemente mariana, un particular desarrollo artístico que vino a ensalzarla mucho más. Tal derroche artístico se hizo patente en una gran parte de los templos de la diócesis, desde el interesante conjunto de portadas de temática e iconografía mariana y las capillas destinadas a su veneración hasta el incremento del culto de las dos devociones marianas de la Contrarreforma por definición, la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario, que asimismo tendrán su reflejo material en ámbitos tan especiales como la catedral de Orihuela. Evidentemente, mucho de ese protagonismo recayó en las patronas, cuyas imágenes ahora se enriquecen sobremanera y se exaltan con su ubicación en camarines.

17. El culto a los santos y a sus reliquias se erigió como el tercer pilar de los programas que empleó la Contrarreforma para afianzar sus tesis contra los protestantes. Ahora los santos deben ser vistos como héroes y su culto no necesitó de mayor justificación. Desde luego, se siguió rindiendo veneración a los santos locales, mártires romanos como San Agatángelo o Santa Felicitas, pero también a los santos tradicionales para los que se levantan conjuntos escultóricos en portadas, se hacen capillas o se labran bellos relicarios, como los que se custodian en la catedral, la colegiata y otros grandes templos. A todo ello hay que añadir, dentro del genuino culto de la Contrarreforma, la especial posición de los santos de las Órdenes Religiosas, una vez visto el nuevo impulso que reciben éstas. Así, por ejemplo, Santa Teresa

de Jesús o San Ignacio de Loyola; a ellos se dedicaron imágenes y ciclos pictóricos no sólo en el interior de los conventos sino también en las parroquias, manifestando así un verdadero arte contrarreformista de exaltación a los santos.

En fin, y aunque no se trate de un fenómeno exclusivo de la diócesis de Orihuela, es justo señalar que el impacto que tuvo la Contrarreforma en estas tierras fue, ciertamente, ejemplar por todas las conclusiones aquí expuestas.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

M. T. ABAD AZUAGA, "Una donación del patriarca Ribera: el Cristo de la Salud de Navarrés", *Ars Longa. Cuadernos de Arte,* nº 9-10. Valencia, 2000.

S. ACKERMAN y W. LOTZ, "Vignoliana", en VV. AA., *Essays in Memory of Karl Lehmann*. Nueva York, 1964.

J. AGUDO TORRICO, "Hermandades y tiempos rituales: viejos y nuevos significados", en S. RODRÍGUEZ BECERRA (coor.), *Religión y cultura*, vol. I. Sevilla, 1999.

J. C. AGÜERA ROS, *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Murcia, 2003.

J. AGUILAR HERNÁNDEZ, *Historia de Albatera*. Albatera, 2002.

G. ALASTRUEY, *Tratado de la Virgen Santísima*. Madrid, 1966.

M. ALCÁZAR ORTEGA, *Iglesia Arciprestal Santa María del Salvador. Guía Ilustrada de visita*. Chinchilla, 2002.

S. ALCOLEA, *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX),* Ars Hispaniae, vol. XX. Madrid, 1958.

F. J. ALEGRÍA RUIZ, "El obispo Sancho Dávila y la nueva imagen episcopal de la diócesis de Cartagena", en *Actas del Congreso Internacional de Imagen y Apariencia*. Murcia, 2008.

A. ALEJOS MORÁN, *La Eucaristía en el arte valenciano*, II vols. Valencia, 1977.

------------------, "Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus valenciano", en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. II. Madrid, 2003.

M. ALCOVER, *Dietaris de les eixides (1900-1902).* Valencia, 1902.

R. ALTAMIRA, *Felipe II, hombre de estado. Su psicología general y su individualidad humana*. Alicante, 1997.

A. ALVAR, *La Universidad de Alcalá de Henares a principios del siglo XVI*. Alcalá de Henares, 1996.

F. AMORES MARTÍNEZ, "Culto y fiesta en torno al Santísimo Sacramento en los pueblos de Aljarafe de Sevilla (1550-1835), en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. I. Madrid, 2003.

G. ANDREOTTI, *I quattro del Gesù*. Rizzoli, 1999.

J. ARANDA DONCEL, "Cofradías penitenciales y Semana Santa en la Córdoba del siglo XVII: el auge de la etapa barroca", en J. ARANDA DONCEL (coord.), *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, vol. I. Córdoba, 1997.

J. C. ARBOLEDA GOLDARACENA, "Contrarreforma y religiosidad popular en Andalucía: cofradías y devoción mariana", *Tiempos modernos*, nº 20, 2010, edición electrónica.

L. ARCINIEGA GARCÍA, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Valencia, 2001.

I. ARELLANO y J. E. DUARTE, *El auto sacramental*. Madrid, 2003.
G. C. ARGAN, *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, 1980.
-----------------, *Renacimiento y Barroco*. Madrid, 1987.
I. ARIAS de SAAVEDRA ALIAS y **M. L. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ**, "Las cofradías y su dimensión social en la España del antiguo régimen", *Cuadernos de Historia moderna*, nº 25. Madrid, 2000.
J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico en España*. Madrid, 1990.
D. AURELIO, *Il Gesù di Roma. Breve storia e illustrazione della chiesa madre dei gesuiti*. Roma, 2005.
C. J. AYUSO MAÑOSO, "La custodia procesional de Ávila, de Juan de Arfe (1571)", en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. II. Madrid, 2003.
J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico en España*. Madrid, 1990.

B. BAILS, *Elementos de Matemática. De la Arquitectura Civil*, t. IX, parte I. Madrid, 1796.
R. BALDAQUÍ y **J. GONZALO**, "Un retablo barroco inédito en la iglesia parroquial de San Juan de Alicante", *Revista de Investigación y Ensayos del Instituto de Estudios Alicantinos*. Alicante, 1969.
A. BANDA y VARGAS, *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Sevilla, 1974.
A. BANYULS PÉREZ, "Renaixement a l'ombra de la Contrarreforma. Renovació urbana i arquitectura a la Marina Alta (1535-1632). Les esglèsies de Benissa, Teulada i Pego al tomb del segle XVI", *III Jornades d'estudis Carmel Giner Bolufer*. Pego, 2009.
F. del BAÑO MARTÍNEZ, *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco*, tesis doctoral. Murcia, 2008
-----------------, "Los planos inéditos del proyecto impulsado por el obispo Gómez de Terán para la ampliación de la catedral de Orihuela", *Archivo español de Arte*, nº 324- Madrid, 2008.
-----------------, *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y Análisis*. Murcia, 2009.
-----------------, "El uso del claustro de la catedral de Murcia como espacio devocional", en G. RAMALLO (coor.), *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010.
A. BAQUERO ALMANSA, *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia, 1913.
M. E. BAUS POVEDA, "Breve historia de la construcción del templo de San Juan Bautista", *Revista de fiestas*. Monovar, 1996.
R. BELDA DÍEZ, **R. FRANCÉS BERBEGAL** y **J. M. FRANCÉS CAMÚS**, *La iglesia de San Bartolomé de Campo de Mirra*. Campo de Mirra, 2000.
C. BELDA NAVARRO, "La obra de rejería de la Catedral de Murcia", *Anales de la Universidad de Murcia*, nº 24. Murcia, 1971.

------------------, “El arte cristiano medieval en Murcia. Las artes industriales góticas”, en VV. AA., *Historia de la Región de Murcia,* vol. IV. Murcia, 1980.
------------------, “La obra de rejería en la Catedral de Murcia”, en J. TORRES FONTES (ed.), *La Catedral de Murcia. VI Centenario*. Murcia, 1994.
C. BELDA NAVARRO y **E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO**, *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, 2006.
Mossén **P. BELLOT**, *Anales de Orihuela*, tomo I. Orihuela, 1954.
V. BENDICHO, *Chronica de la muy ilustre, noble y leal ciudad de Alicante*, 4 vols., ms. de 1649, ed. facsímil. Alicante, 1991.
Benedicto XIV, *De Synodo diocesana*. Ferrara, 1758.
L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento,* vol. I. Madrid, 1972.
M. BENÍTEZ BOLORINOS, “El retablo de la Capilla de la Comunión y su simbología”, en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004.
F. BENITO y **J. BÉRCHEZ**, *Presència del Renaixement a Valencia. Arquitectura i Pintura*. Valencia, 1982.
J. BÉRCHEZ y **F. JARQUE**, *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia, 1993.
------------------, *Arquitectura renaixentista valenciana (1500-1700).* Valencia, 1994.
J. BÉRCHEZ y **M. GÓMEZ-FERRER**, *La seo de Xàtiva. Historia, imágenes y realidades*. Valencia, 2007.
J. M. BERMÚDEZ REQUENA, *Las coronaciones canónicas en Sevilla*. Sevilla, 2001.
M. P. BERTOS HERRERA, *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*. Granada, 1986.
M. BEVIÁ, *Estudio previo de la iglesia de Santa María de Alicante*, t. II, inédito. Alicante, 1985.
------------------, “La restauración de la Capilla del Rosario”, *Sant Joan en Festes*. San Juan de Alicante, 1999.
M. BEVIÀ y S. VARELA, *Alicante: ciudad y arquitectura*. Alicante, 1994.
Biografías de los Reverendísimos e Ilustrísimos Señores Obispos que han gobernado y regido la Diócesis de Orihuela, desde que en ella fue erigida la Silla Episcopal desmembrada de la de Cartagena; con un resumen histórico de la Iglesia Catedral de esta ciudad, original de 1886, ed. facsímil. Orihuela, 1996.
A. BONET CORREA, “Túmulos del Emperador Carlos V”, *Archivo Español de Arte,* nº 129. Madrid, 1960.
------------------, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid, 1961.
------------------, “Retablos del siglo XVII en Puebla”, *Archivo Español de Arte*. 1963.
------------------, *La arquitectura de Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, 1966.
------------------, “Valoración urbana y artística de Antequera”, prólogo al libro de J. M. FERNÁNDEZ, *Las iglesias de Antequera*. Antequera, 1971.

------------------, *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, 1978.
------------------ (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 2006.
R. BONMATÍ FERNÁNDEZ, *El Seminario de Orihuela en la época de la Ilustración (1742-1791)*. Pamplona, 1997.
J. BOSCH BALLBONA, "Por la historia de los retablos del siglo XVII en Cataluña: un itinerario", en VV. AA., *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*. Madrid, 2006.
W. BRAUNFELS, *La arquitectura monacal en Occidente*. Barcelona, 1975.
A. M. BRAVO BERNAL, "Ubicación de la Capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla: pervivencia y escenografía", en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003.
------------------, *El Sagrario, un problema y su historia. Estudio arquitectónico y documental de la capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 2008.
C. BRAVO GUERREIRA, "El pan de cada día y la vida eterna. Sentimiento y expresión de la religiosidad popular en los virreinatos de las Indias españolas", *Revista Complutense de Historia Americana*, nº 35. Madrid, 2009.
A. BUENO ESPINAR, *El Monasterio de Santa Ana. Las Monjas Dominicas en Murcia*. Murcia, 1990.
B. BUENO TÁRREGA, *La festa del Corpus*. Valencia, 1997.
A. BUSTAMANTE GARCÍA, *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, en *Manual de Arte Español*. Madrid, 2003.
A. BUSTAMANTE y **F. MARÍAS**, "La sombra de la cúpula de El Escorial", *El Escorial*, nº 4-5. Madrid, 1985.

M. E. CABELLO DÍAZ, "Las palomas eucarísticas", en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. II. Madrid, 2003.
E. CALLADO, "El arzobispo Aliaga y su pontificado", *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 27. Valencia, 2001.
J. CALVO PUIG, *Documentos para la historia de Denia en el siglo XIX: descripciones, política y demografía*. Denia, 2006.
F. CALVO TORNEL y **G. CANALES MARTÍNEZ**, "Una planificación urbanística antisísmica en el siglo XIX y su evolución posterior", *Murgetana*. Murcia, 2009.
J. CAMÓN AZNAR, *La arquitectura y orfebrería españolas del siglo XVI*, Summa Artis, vol. XVII. Madrid, 1959.
------------------, *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, Summa Artis, vol. XVIII. Madrid, 1961.
G. CANALES MARTÍNEZ, "El nuevo urbanismo del Bajo Segura a consecuencia del terremoto de 1829", *Investigaciones geográficas*. Alicante, 1984.

------------------ (dir.), *La catástrofe sísmica de 1829 y sus repercusiones*. Alicante, 1999.
J. M. CANDELA GUILLÉN, “El retablo de San Juan Bautista. Capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro, de Aspe (Alicante)”, *La Serranica*. Aspe, 1994.
------------------, “Las *Advertencias* del Arzobispo Aliaga en 1631 y su repercusión en la iglesia de Ntra. Sra. del Socorro de Aspe”, *La Serranica*. Aspe, 2000.
J. CANTERA MONTENEGRO, “El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento”, en A. RUIBAL RODRÍGUEZ (coord.), *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*. Madrid, 2001.
A. CAÑESTRO DONOSO, “In gloriam et decorem”, *Sóc per a Elig*, nº 20. Elche, 2008.
------------------, “Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2009*. Murcia, 2009.
------------------, “Consideraciones sobre la Reina del Empíreo. Boato y adorno en pro de la magnificencia mariana asuncionista en Elche (Alicante)”. *Actas del I Congreso Mariano Internacional: María, signo de identidad de los pueblos cristianos. Religión, antropología, historia y arte*. Gibraltar, 2010 [en prensa].
------------------, “Evocando el esplendor. Algunos aspectos decorativos de la iglesia conventual de San José de Elche”, *La Caída*. Elche, 2010.
------------------, “La Guerra Civil como punto de inflexión. Destrucción y recuperación del patrimonio en el Levante español: el caso de Elche”, en A. COLORADO CASTELLARY (ed.), *Patrimonio, guerra civil y posguerra*. Madrid, 2010.
------------------, “Gloria et ars: platería y culto para la Virgen de Monserrate”, *Oleza. Septiembre*. Orihuela, 2010.
------------------, “El tabernáculo de Santa María de Elche y su valor conceptual”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 91. Valencia, 2010.
------------------, “*Con la decencia debida*…Consideraciones sobre el patrimonio textil religioso en Elche (Alicante). (I).”, *Datatèxtil*, nº 24. Terrassa, 2011.
------------------, “El panorama de las iglesias franciscanas en el Sureste español: el caso de Elche (Alicante)”, *Actas del XVI Curso de Verano “El Franciscanismo en Andalucía”*. Montilla, 2011.
------------------, *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2011.
------------------, *La iglesia de San José y su patrimonio. Manifiesto del Barroco en Elche*. Elche, 2011.
------------------, “Miguel de Vera y el arte de la platería en la segunda mitad del siglo XVI”, *Fiestas de San Roque y de Moros y Cristianos*, nº 69. Callosa de Segura, 2011.
------------------, “La talla de Jesús Nazareno: consideraciones sobre su autoría y su valor conceptual y documental”, en *Actas del IV Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno*, León, 2011 [en prensa].

------------------, “Aportaciones documentales al patrimonio textil de la Basílica de Santa María de Elche”, *Imafronte* nº 19-20. Murcia, 2010-2011.
------------------, “*Con la decencia debida*…Consideraciones sobre el patrimonio textil religioso en Elche (Alicante). (II).”, *Datatèxtil*, nº 26. Terrassa, 2012.
------------------, “El despertar de las cofradías en Elche en el siglo XIX: entre la Ilustración y el Neocatolicismo”, *Semana Santa de Elche*. Elche, 2012.
------------------, “Fe y Contrarreforma: las cofradías en el Barroco”, *Semana Santa 2013*. Elche, 2013.
A. CAÑESTRO DONOSO y **J. D. GARCÍA HERNÁNDEZ**, *Don Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche, 2009.
B. CARRASCO, *La Santa Faz: breve reseña histórica de la Faz divina que se venera en el Real Monasterio de la Verónica de Alicante*. Madrid, s. d.
A. CARRASCO RODRÍGUEZ, *La ciudad de Orihuela y el pleito del Obispado en la Edad Moderna*. Alicante, 2001.
J. CASTAÑO GARCÍA, “L’organització de la Festa d’Elx a través dels temps”, en VV. AA., *Món i misteri de la Festa d’Elx*. Valencia, 1982.
------------------, *La imagen de la Virgen de la Asunción, patrona de Elche*. Elche, 1991.
------------------, *La Setmana Santa a Elx*. Elche, 1992.
------------------, “El text literari de la *Festa* o *Misteri d’Elx*: notes a la seua evolució”, *Actas do IV Congresso da Associaçao Hispânica de Literatura Medieval*, vol. III. Lisboa, 1993.
------------------, *Guía de la arciprestal e insigne basílica de Santa María de Elche*. Alicante, 1994.
------------------, “La festa del Corpus Christi a Elx”, *La Rella*, nº 16. Elche, 1996.
------------------, *L’organització de la Festa d’Elx a través dels temps*. Valencia, 1997.
------------------, “Sant Agatàngel, sant il·licità?”, *La Rella*, nº 14. Elche, 2001.
------------------, *La Festa o Misteri d’Elx*. Alicante, 2009.
------------------, *Les festes d’Elx des de la història*. Alicante, 2010.
------------------, “El Misteri d’Elx, manifestación cultural de un pueblo”, *Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 7 extra. Elche, 2011.
R. M. CASTELLS GONZÁLEZ, “El camarín de la Santa Faz de Alicante: de la reliquia sagrada a la escenificación laica”, *Revista de la CECEL*, nº 4. Madrid, 2006.
A. CASTELLÓ, *Ibi, de lloc a vila reial*. Ibi, 2001.
M. CATÍ, *De Miguel Ángel a El Escorial. Momentos del debate religioso en el arte del siglo XVI*. Madrid, 1994.
M. CECILIA ESPINOSA, *Historia de la Semana Santa de Orihuela*, vol. I. Orihuela, 2009.
------------------, *Historia de la Semana Santa de Orihuela*, vol. II. Orihuela, 2010.
------------------, *Historia de la Semana Santa de Orihuela*, vol. III. Orihuela, 2013.

R. CHABÁS, *Historia de Denia*, 2 vols. Denia, 1874.
D. CHANDLER, “El asedio de Alicante: una defensa memorable”, *Revista de Historia Militar*, nº 32. Madrid, 1972.
P. CHARPENTRAT, *El Barroco*. Barcelona, 1964.
W. A. CHRISTIAN, *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid, 1991.
F. CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid, 1971.
------------------, *Historia de la arquitectura española*, 2 t. Ávila, 2001.
J. CLIMENT BARBER, “San Nicolás musical. Concatedral de Alicante”, en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006.
M. CLIMENT BERENGUER, *450 aniversario del milagro de la lágrima. Crónica de una efemérides*. Muchamiel, 1995.
I. COFIÑO FERNÁNDEZ, “La devoción a los santos y sus reliquias en la Iglesia postridentina”, *Studia historica. Historia Moderna*, nº 25. Salamanca, 2003.
M. COQUILLAT y LLOFRIU, *Proyecto de reparación de la Insigne Iglesia Parroquial de Santa María de la ciudad de Elche*. Barcelona, 1903.
F. de P. COTS MORATÓ, *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva, 1989.
------------------, “Noticias documentales sobre el platero Agustí Roda (*1585-✞1640/41)”, *Saitabi*, nº 47. Valencia, 1997.
------------------, *Los plateros valencianos de la Edad Moderna, siglos XVI-XIX*. Valencia, 2005.
------------------, “La iconografía en las custodias valencianas” (ss. XVI-XX)”, en R. GARCÍA MAHÍQUES y V. F. ZURIAGA SENENT (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, vol. I. Valencia, 2008.
------------------, “Las custodias valencianas: análisis de una tipología”, en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2010*. Murcia, 2010.
M. D. CREMADES MIRA y **M. DÍEZ DÍEZ**, *Templo, símbolo e imagen*. Aspe, 2004.
F. CRÉMOUX, “Escenificación de un culto popular: la fortuna literaria de la Virgen de Guadalupe”, en F. SEVILLA y C. ALVAR (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, 2000.
J. M. CRUZ VALDOVINOS, “La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción”, en VV. AA., *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001.
J. CUESTA MAÑAS, “Catalogación de la imagen de Nuestro Padre Jesús (nuevas hipótesis)”, *Nazarenos*, nº 8. Murcia, 2005.
------------------, “Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas”, en V. MONTOJO MONTOJO, *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús*. Murcia, 2011.

E. CUTILLAS BERNAL, "Quinta fundación de las Clarisas coletas: Santa Faz (Alicante)", *Archivo Ibero-Americano,* año LIV, nº 215-216. Madrid, 1994.
-----------------, *El monasterio de la Santa Faz: el patronato de la ciudad (1580-1804)*. Alicante, 1996.
-----------------, "La polémica ilustrada sobre la reliquia de la Santa Faz de Alicante: un ataque a la Compañía de Jesús", *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante,* nº 15. Alicante, 1996.
-----------------, *La Santa Faz (1800-1900): del sentir popular a la procesión de las élites*. Alicante, 2001.
-----------------, *El monasterio de la Santa Faz: religiosidad popular y vida cotidiana*. Alicante, 1998.

F. J. DELICADO MARTÍNEZ, "Ignacio Castell, maestro retablista ilicitano del siglo XVIII", en VV. AA., *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia, 1993.
-----------------, "Presencia del Escorial en la arquitectura del Levante español", *El Monasterio de El Escorial y la arquitectura* [actas del Simposium]. Madrid, 2002.
-----------------, "Las cofradías del Santísimo Sacramento en el noreste de la región de Murcia (Jumilla y Yecla) y la festividad del Corpus Christi", en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía,* actas del simposium, vol. II. Madrid, 2003.
J. DELUMEAU, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*. Barcelona, 1973.
J. F. DOMENE VERDÚ, "La iglesia de Santiago de Villena", *Revista del Vinalopó,* nº 12. Petrer, 2009.
-----------------, "La iglesia de Santa María, de Villena, y el tipo de iglesias con doble capilla por tramo", *Revista del Vinalopó,* nº 13. Petrer, 2010.
J. F. DOMENE VERDÚ y **A. PRETEL MARÍN**, *Historia de Villena hasta el siglo XVII. El agua y su utilización para el riego en la huerta de Villena*. Villena, 2009.
M. C. DUEÑAS MOYA, *Territorio y jurisdicción en Alicante: el término general durante la Edad Moderna*. Alicante, 1997.

T. EGIDO, *Las claves de la Reforma y la Contrarreforma (1517-1648)*. Barcelona, 1991.
J. A. ESTEVE MIRALLES, "Algunas notas y curiosidades monfortinas", *Revista de Moros y Cristianos*. Monforte del Cid, 2005.
R. ESTEVE SECALL, "Orígenes del aprovechamiento turístico de la Semana Santa andaluza", *Filosofía, política y economía en el Laberinto,* nº 6. Málaga, 2001.
E. I. ESTRADA DE GERLERO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos de San Carlos Borromeo*. México, 1985.

J. FABIANI, *Disertación histórico-dogmática sobre la sagrada reliquia de la Santísima Faz de Nuestro Señor Jesucristo, venerada en la ciudad de Alicante,* ed. facsímil. Alicante, 1974.

A. FERNÁNDEZ COLLADO, “El retablo de la Capilla Mayor de la catedral de Toledo”, *XX Siglos*, vol. 10, nº 42. Madrid, 1999.
C. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, “La labor educadora de Cisneros y la primera biblioteca del Renacimiento en España”, *Anales de documentación*, nº 5. Murcia, 2002.
R. FERNÁNDEZ GRACIA, “Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines”, *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, Príncipe Viana. Anexo XI. Pamplona, 1988.
------------------, “La sacristía de la catedral de Pamplona: uso y función, los ornamentos”, *Príncipe de Viana*, nº 217. Pamplona, 1999.
E. FERNÁNDEZ de PAZ, “La influencia de la Contrarreforma en la configuración de la Semana Santa andaluza”, en S. RODRÍGUEZ BECERRA (coor.), *Religión y cultura*, vol. II. Sevilla, 1999.
P. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *El sacramento de la penitencia. Teología del pecado y del perdón*. Madrid, 2003.
J. A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, “El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia”, *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia, 2003.
------------------, “El trono procesional y la Semana Santa de Murcia”, *Imafronte*, nº 17. Murcia, 2003-2004.
------------------, “Apariencia y atuendo en l imagen sagrada de vestir: el caso de Murcia”, *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, 2008.
I. FERNÁNDEZ TERRICALBAS, *Felipe II y el clero secular. La aplicación del Concilio de Trento*. Madrid, 2000.
P. FERRER GARROFÉ, “Encarnación y Eucaristía en el Tabernáculo del Escorial” en F. J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, *Actas del Simposio Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*. Madrid, 2003.
M. T. FERRER MALLOL, “Un procés per homicidi entre sarraïns de l’Horta d’Alacant”, *Sharq al-Andalus*, nº 7. Alicante, 1990.
A. de S. FERRI CHULIO, *El Monasterio de San Juan de la Penitencia de Orihuela. 1493-1993*. Orihuela, 1993.
------------------, *Escultura patronal alicantina destruida en 1936*. Valencia, 2000.
G. de FIORE, *Baccio Pontelli architetto Fiorentino*. Roma, 1963.
F. FITA COLOMÉ, “Concilios españoles inéditos: provincial de Braga en 1261 y nacional de Sevilla en 1478”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 22. Madrid, 1893.
G. FRANCÉS LÓPEZ, *Orfebrería del siglo XVIII de la catedral de Orihuela*. Alicante, 1983.
F. FRANCHINI GUELFI, “*Theatrum sacrum*: materiali e funzioni dell’apparato liturgico”, en E. AVEGNO (coor.), *Apparato liturgico e arredo eclesiástico nella Riviera Spezzina*. Génova, 1986.
J. FUENTES y PONTE, *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche, provincia de Alicante*. Lérida, 1897.

E. GACTO, “El arte vigilado (sobre la censura estética de la Inquisición en el siglo XVIII”, en C. de la PEÑA VELASCO, *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006.

M. GALARZA TORTAJADA, *El templo de los Santos Juanes de Valencia. Evolución histórico-constructiva*. Valencia, 1990.
P. A. GALERA ANDREU, "La cúpula de perfil contracurvo en el Barroco murciano y andaluz", *Imafronte*, nº 8-9. Murcia, 1993.
A. L. GALIANO PÉREZ, "La procesión de la tarde de Viernes Santo en el siglo XVII", *Oleza. Semana Santa 1980*. Orihuela, 1980.
-----------------, *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela, en la Edad Moderna*. Orihuela, 2005.
-----------------, "El obispo José Tormo y Juliá. Un filojansenista en la diócesis de Orihuela", en VV. AA., *Temas toledanos y estudios varios. XXXIII Congreso de la Asociación Española de Cronistas Oficiales*. Córdoba, 2008.
G. GALLI BIBIENA, *Architetture e prospettive dedicate alla maesta di Carlo Sesto, imperador de Romani*, 1740, ed. facsímil. Londres, 1964.
G. GALLO de ANDRADE, *Prima Synodo Oriolana*. Murcia, 1569.
C. GARCÍA AYLVARDO y **M. RAMOS MEDINA** (coords.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*. México, 1997.
E. GARCÍA CHICO, "La Colegiata de Villagarcía de Campos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 9. Valladolid, 1942-43.
-----------------, "Los artistas de la Colegiata de Villagarcía de Campos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 20. Valladolid, 1953-54.
M. C. GARCÍA GAÍNZA, "La sacristía mayor de la catedral de Pamplona: mecenas y artistas", *Príncipe de Viana*. Navarra, 1999.
J. D. GARCÍA HERNÁNDEZ, "Cincuenta aniversario de la colocación de las vidrieras de Santa María", *Sóc per a Elig*, nº 20. Elche, 2008.
S. GARCÍA MARTÍNEZ, "El patriarca Ribera y la extirpación del erasmismo valenciano", *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 4. Valencia, 1975.
A. GARCÍA MERCADER, "Nuestras procesiones. Algo de su historia", *El Eco de Orihuela*, 12 de abril de 1911.
J. GARCÍA-MOLINA PÉREZ y **A. L. GALIANO PÉREZ**, "Orihuela, 1747", *Fiestas de Moros y Cristianos*. Orihuela, 2001.
F. J. GARCÍA PÉREZ, *Visita del obispo Sancho Dávila a la Catedral de Murcia. Año 1592*. Murcia, 2000.
M. D. GARCÍA RAMOS, "Arquitectura y devoción en la Córdoba Barroca: Sagrarios y Capillas", *Arte, arqueología e historia*, nº 15. Córdoba, 2008.
C. GARCÍA del VALLE, *La iglesia en Elche. Datos para su Historia, Nuestras Tradiciones*, t. VIII. Elche, 2001.
A. J. GASCÓ, "La arciprestal de Vinaroz, encrucijada de estilos", *Academia*, nº 48. Madrid, 1979.
K. GERSTENBERG, *La arquitectura en Europa. El barroco*. Madrid, 1966.
L. GIGLI, *Il complexo gianicolense di San Pietro in Montorio*. Roma, 1987.

J. M. GINER MARTÍNEZ, "Adecuación de la plaza e iglesia de Santa María de Alicante", en VV. AA., *Restauraciones arquitectónicas para la exposición La Llum de les imatges. La faz de la eternidad*. Valencia, 2006.

G. GIRONÉS GUILLEM, "La devoció mariana, ànima del Misteri d'Elx", en VV. AA., *Món i misteri de la Festa d'Elx*. Valencia, 1982.

------------------, *Los orígenes del Misterio de Elche*. Valencia, 1983.

E. GISBERT y BALLESTEROS, *Historia de Orihuela,* tomo II. Orihuela, 1900.

E. GIMÉNEZ LÓPEZ y **M. MARTÍNEZ GOMIS**, "El episcopado español y la encuesta del Marqués de la Ensenada", en E. LA PARRA y J. PRADELLS (eds.), *Iglesia, sociedad y estado en España, Francia e Italia (siglos XVIII al XX)*. Alicante, 1991.

A. GÓMEZ de CASTRO, *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*. Edición, traducción y notas por José Oroz Reta. Madrid, 1984.

T. GÓMEZ ESPINOSA, "Policromía del gótico final: retablo mayor de la catedral de Toledo y otras obras burgalesas de Gil Siloe", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*. Burgos, 2001.

M. J. GÓMEZ de LARA y **J. JIMÉNEZ BARRIENTOS**, *Semana Santa: Fiesta Mayor en Sevilla*. Sevilla, 1981.

C. GÓMEZ LÓPEZ, "El arte olvidado. Algunos aspectos sobre los tronos de Semana Santa de Lorca", *Imafronte,* nº 21-22. Murcia, 2011.

J. M. GÓMEZ LOZANO, "La Sacra Conversazione o grupo escultórico de la Cartuja de Valldecrist. Una atribución a Nicolás de Bussy, en VV. AA., *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*. Murcia, 2005.

M. GÓMEZ MORENO, *Las Águilas del Renacimiento español*. Madrid, 1941.

J. M. GÓMEZ-MORENO CALERA, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento*. Granada, 1989.

M. C. GÓMEZ MUNTANÉ, "Tradició i modernitat en el Misteri d'Elx", *Festa d'Elx,* nº 42. Elche, 1991.

------------------, "A propósit de 'Deu vos salve, Verge imperial', un cant monòdic del Misteri d'Elx", *Festa d'Elx,* nº 43. Elche, 1993.

S. GÓMEZ NAVARRO, "La Eucaristía en el corazón del siglo XVI", *Hispania Sacra*, nº 58. Madrid, 2006.

E. GÓMEZ PIÑOL y **M. I. GÓMEZ GONZÁLEZ**, *El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*. Madrid, 2008.

J. L. GÓMEZ URDÁÑEZ, "Cofradías y Semana Santa en España. Cinco siglos de historia", en VV. AA., *La Semana Santa de las culturas de los confines de la Cristiandad oriental y occidental*. Madrid, 2008.

J. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, "Notas históricas en torno al barrio e iglesia de San Pedro Apóstol, en la ciudad de Murcia", *Boletín de la Pontificia, Real y Venerable Cofradía del Santísimo Cristo de la Esperanza y María Santísima de los Dolores y del Santo Celo por la Salvación de las Almas,* nº 3. Murcia, 2007.

M. Á. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *El Castillo, la Morería y la vida cotidiana en Monforte (1450-1600)*. Monforte del Cid, 1991.

------------------, *La Purísima: 260 aniversario. De los Moros y Cristianos a la Guerra Civil*. Monforte del Cid, 1989.
R. GONZÁLEZ NAVARRO, *Universidad Complutense. Constituciones originales cisnerianas…*Alcalá de Henares, 1984.
R. GONZÁLEZ RAMOS, *La Universidad de Alcalá de Henares y las Artes. El patronazgo artístico de un centro del saber*. Alcalá de Henares, 2007.
------------------, "Arte, arquitectura e iconografía en un monumento humanístico de la Universidad de Alcalá de Henares: la biografía del cardenal Cisneros y la reja de su sepulcro", en *Actas del 14º Congreso Nacional de Historia del Arte: correspondencia e integración de las artes*. Málaga, 2008.
------------------, "Últimas claves de una gran obra: la reja del sepulcro del cardenal Cisneros", *Archivo español de arte*, nº 81. Madrid, 2008.
M. GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante (1907-1908)*. Alicante, ed. facsímil, 2010.
V. GOZÁLVEZ PÉREZ, *La ciudad de Elche. Estudio geográfico*. Valencia, 1976.
H. GRAEF, *María. La mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona, 1968.
M. GRIÑÁN MONTEALEGRE, "Algunos datos sobre la arquitectura militar de la Orden de Santiago en el siglo XVI: la Encomienda de Caravaca (Murcia", *Imafronte*, nº 14. Murcia, 1999.
------------------, *Arquitectura y urbanismo en la encomienda santiaguista de Caravaca durante los siglos XVI y XVII*. Murcia, 2000.
------------------, *La organización de la Orden de Santiago y su reflejo en el espacio urbano*. Alicante, 2000.
S. GRUZINSKY, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México, 1994.
R. GUBERN, *Patologías de la imagen*. Barcelona, 2004.
C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. Murcia, 1987.
------------------, "La arquitectura como arte y el Renacimiento como lenguaje de renovación", en VV. AA., *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia, 2003.
C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL y **M. GRIÑÁN MONTEALEGRE**, "La devoción en el espacio: las ermitas en los territorios de las Órdenes Militares", *Imafronte*, nº 10. Murcia, 1994.

J. HANI, *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca, 1983.
A. HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, 1973.
D. HEIM, "El retablo mayor de la catedral de Toledo: nuevos datos sobre la predela", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*. Burgos, 2001.
------------------, "Entre Mendoza y Cisneros: la gestación del retablo mayor de la catedral de Toledo", *Anales toledanos*, nº 39. Toledo, 2003.

M. C. HEREDIA MORENO, "La platería y el esplendor de la liturgia en la iglesia española de la contrarreforma", *III Jornadas de Ourivesaria Porto*. Oporto, 2011.
E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *La fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia, 1990.
E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO y **P. SEGADO BRAVO**, "Arquitectura y Contrarreforma", en VV. AA., *Historia de la Región Murciana*, t. VI. Murcia, 1980.
L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, "Noticias inéditas de escultores en la ciudad de Alicante durante el siglo XVIII: Villanueva, Borja, Valentín y otros", *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, nº 16. Alicante, 1976.
------------------, *El camarín de la Santa Faz de Alicante: estudio de su conjunto pictórico*. Alicante, 1988.
------------------, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, III vols. Alicante, 1990.
------------------, "Bussy y sus colegas en Alicante", en VV. AA., *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*. Murcia, 2006.
------------------, "Iconografía especial de la Contrarreforma en la provincia de Alicante", en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006.
P. HERRERO y **V. PINA**, *La iglesia de San Pedro de Novelda*. Novelda, 2007.
A. HEVIA BALLINA, "Las cofradías en la vida de la Iglesia: un mundo de comunicación para la piedad y la caridad. Hacia un censo de documentación de Cofradías de la Iglesia en España", en VV.AA., *Memoria Ecclesiae*, t. I. Barcelona, 1990.
L. H. HEYDENREICH y W. LOTZ, *Arquitectura en Italia 1400-1600*. Madrid, 2007.
J. HINOJOSA MONTALVO, *La piedad popular alicantina hace 500 años. La cofradía de la Santa Verónica*. Alicante, 1996.
E. G. HOLT, *Literary Sources of the History of Art*. Princeton, 1947.

P. IBARRA RUIZ, *Historia de Elche*. Alicante, 1895.
------------------, "Resumen de los datos históricos más importantes relativos a la iglesia", en M. COQUILLAT y LLOFRIU, *Proyecto de reparación de la Insigne Iglesia Parroquial de Santa María de la ciudad de Elche*. Barcelona, 1903.
A. IGUAL ÚBEDA, *El Gremio de Plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana*. Valencia, 1956.
E. ISLA MINGORANCE, "Tradición y arte en el camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario en Granada", *Scripta de María*. Granada, 1986.

G. JAÉN URBÁN, *La vila i el Raval d'Elx: arquitectura i urbanisme*. Alicante, 1999.
G. JAÉN URBÁN et al., *Guía de la arquitectura de la provincia de Alicante*. Alicante, 1999.

A. JIMÉNEZ MARTÍN, "Síntesis de la arquitectura del renacimiento sevillano", en *Breve Historia de la Arquitectura en Sevilla*. Sevilla, 1985.
M. D. W. JONES, *La Contrarreforma. Religión y sociedad en la Europa moderna*. Madrid, 2003.
R. JORDÁ, **A. SOLER** y **R. YAGO**, *Gata de Gorgos. Geografía, historia y patrimonio*. Gata de Gorgos, 2006.
P. JUNGMANN, *El sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid, 1961.

H. KAMEN, *Felipe de España*. Madrid, 1997.
J. KROESEN, *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its form and function*. Lovaina, 2000.
G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, Ars Hispaniae*, vol. XIV. Madrid, 1957.

V. LAMPÉREZ y ROMEA, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media según el estudio de los Elementos y los Monumentos*, vol. II. Madrid, 1909.
E. LAVAGNINO, *La chiesa di Santo Spirito di Sassia*. Turín, 1962.
P. LAVEDAN, "Contre-reforme, baroque, manierisme", *Rev. Gazette des Beaux Arts*, nº 2. París, 1974.
P. LIMIÑANA LÓPEZ, *Pretérito y presente de nuestra villa: Monforte del Cid*. Monforte del Cid, 1983.
E. LLAGUNO y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*. Madrid, 1829.
E. A. LLOBREGAT y **F. JARQUE**, *El Corpus valencià*. Valencia, 1978.
G. LLOMPART, "Desfile iconográfico de penitentes españoles (XVI-XIX)", *Revista de Dialectología y Tradiciones*, tomo XXV. Madrid, 1969
M. J. LEWINE, "Roman Architectural Practice during Michelangelo's Maturity", en *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*. Bonn, 1964.
M. T. LLORET SÁNCHEZ, "Fr. Francisco Cabezas, autor de la traza de la iglesia del Monasterio de la Santa Faz de Alicante", VV. AA., *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia, 1993.
M. J. LÓPEZ AZORÍN, "El testamento de Juan Pérez Castiel y otras noticias biográficas", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 74. Valencia, 1993.
M. LÓPEZ CALDERÓN, "La ideología hecha imágenes: el impacto del Concilio de Trento en los coros modernos de las catedrales gallegas", *Semata*, nº 22. Santiago de Compostela, 2010.
E. LÓPEZ CATALÁ, "El patrimonio del convento de Nuestra Señora del Milagro de Cocentaina", en VV. AA., *Clarisas. 350 años en Cocentaina*. Cocentaina, 2005.
M. T. LÓPEZ GARCÍA, "El auge del dogma de la Inmaculada Concepción auspiciado por Fray Antonio de Trejo, obispo de Cartagena, y la implicación del concejo de Murcia, a principios del siglo XVII", en *Actas del Simposium La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. Madrid, 2005.

J. C. LÓPEZ JIMÉNEZ, “Varia de arte: imagen de San Juan de Ribera por el murciano Roque López”, *Archivo de Arte Valenciano,* nº 31. Valencia, 1960.
------------------, “Arquitectos y maestros de la piedra”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 43. Valencia, 1972.
M. C. LÓPEZ MARTÍNEZ, “Dos nuevos cuadros de Senén Vila en Orihuela”, *Imafronte,* nº 8-9. Murcia, 1993.
------------------, *La obra de Antonio Villanueva en Orihuela*. Orihuela, 1998.
------------------, *Historia y patrimonio artístico del Monasterio de San Juan de la Penitencia de Orihuela*. Orihuela, 2013.
M. C. LÓPEZ MARTÍNEZ y **M. Á. GUTIÉRREZ-GARCÍA MOLINA**, *Vicente López y Orihuela*. Orihuela, 1996.
J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, “El *Ecce Homo* en la escultura granadina. Imagen de devoción, imagen de procesión”, en J. ARANDA DONCEL (coord.), *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa,* vol. II. Córdoba, 1997.
------------------, “El mecenazgo artístico del Cardenal Belluga: la Capilla de la Virgen de los Dolores en la iglesia mayor de Motril”, *Imafronte,* nº 17. Murcia, 2004.
M. LOUIS CERECEDA, **Y. SPAIRANI BERRIO** y **R. PRADO GOVEA**, “Restauración de la iglesia de San Jerónimo. Benferri (Alicante)”, en VV. AA, *Actas del IX Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio arquitectónico y edificación*. Sevilla, 2008.
M. LUQUE TALAVÁN, “De santos, franciscanos y donaciones. La religiosidad barroca y el culto a las reliquias en el orbe hispano-indiano”, en J. J. SÁNCHEZ BAENA y L. PROVENCIO GARRIGÓS (coords.), *El Mediterráneo y América: actas del XI Congreso de la Asociación Española de Americanistas*, vol. II. Murcia, 2006.
J. LUQUE REQUEREY, *Antropología cultural andaluza. El Viernes Santo al sur de Córdoba*. Córdoba, 1980.

A. MACHUCA DÍEZ, *Los Sacrosantos concilios de Trento y Vaticano I*. Madrid, 1903.
J. Á. MACIÁ PÉREZ, *El Obispo Tormo (1767-1790). Figura clave de la diócesis de Orihuela en el siglo XVIII*. Monforte del Cid, 2010.
------------------, “El testamento del obispo Gómez de Terán, joya de nuestra iglesia parroquial”, *Revista de Moros y Cristianos*. Monforte del Cid, 2012.
------------------, “Los medallones de José Puchol: la Anunciación y la Visitación en la Iglesia Nuestra Señora de las Nieves”, *Revista de Fiestas*. Monforte del Cid, 2012.
P. MADOZ, *Diccionario Geográfico-estadístico e Histórico de España y sus provincias de Ultramar,* XVI vols. Madrid, 1850.
E. MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1985.
J. B. MALTÉS, *Ilice Ilustrada. Historia de la Muy Noble, Leal y Fidelísima Ciudad de Alicante*. Alicante, 1991. Ms.

D. MANSILLA REOYO, “La reorganización eclesiástica española del siglo XVI. I: Aragón-Cataluña”, *Anthologica Annua*, nº 4. Roma, 1956.
J. M. MANZANO FERRER, *La Santa Faz de Alicante. Fe, tradición e historia*. Alicante, 2012.
F. MARÍAS, *El largo siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid, 1982.
------------------, “Arquitectura y ciudad: Toledo en la época de El Greco”, en VV. AA., *El Toledo de El Greco*. Madrid, 1982.
------------------, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, 1989.
------------------, “El primer proyecto de Juan Gómez de Mora para el Colegio de La Clerecía de Salamanca”, *Tiempo y espacio en al arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. I. Madrid, 1994.
------------------, “El siglo XVI. Gótico y Renacimiento”, en VV.AA., *Manual del Arte Español*. Madrid, 2003.
F. MARÍAS FRANCO y **A. BUSTAMANTE GARCÍA**, “Don Fernando de Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela”, en VV. AA., *Patronos, promotores, mecenas y clientes: actas del VII Congreso del CEHA*. Murcia, 1988.
F. MARTÍN, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Madrid, 1985.
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, “La Colegiata de Villagarcía de Campos y la arquitectura herreriana”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 23. Valladolid, 1957.
------------------, *Escultura barroca castellana*. Madrid, 1959.
------------------, “Precisiones sobre Gaspar Becerra”, *Archivo Español de Arte*. 1969.
------------------, “Estructura y tipología del retablo mayor del Monasterio de El Escorial”, en VV. AA., *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid, 1987.
------------------, *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993.
F. MARTÍN HERNÁNDEZ, “La formación del clero en los siglos XVII y XVIII”, en VV.AA., *Historia de la Iglesia en España*, tomo IV. Madrid, 1979.
M. MARTÍN RODRÍGUEZ, “La Hermandad de San Pedro para el clero de la ciudad de Cádiz”, *Memoria Ecclesiae*, nº 11. Salamanca, 1996.
P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, “Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VIII, Historia del Arte, nº 2. Madrid, 1989.
------------------, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, 1990.
------------------, “Las pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte del barroco”, en P. M. IBÁÑEZ MARTÍNEZ y C. J. MARTÍNEZ SORIA (coords.), *La imagen devocional barroca*. Cuenca, 2010.
C. MARTÍNEZ-SHAW, “La cultura española en la época de Calderón”, en VV. AA., *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Madrid, 2010.
M. MARTÍNEZ ALMIRA et al., *Visitas Pastorales a la Parroquia de Sant Joan d’Alacant (XVII)*. San Juan de Alicante, 2001.

C. MARTÍNEZ CERDÁN, "La portada de Santa Teresa: una derivación formal de la de San Juan Bautista. Obra ejecutada por Juan Antonio Salvatierra y Vicente Castell", en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004.
------------------, "Nuevas aportaciones a la escultura monumental barroca en Aspe", *La Serranica*. Aspe, 2004.
------------------, "La Capilla de Comunión, vestigio de la antigua parroquia de Santa María del Socorro: testigos de un principio y final de ciclo constructivo (1602-1737)", *La Serranica*. Aspe, 2008.
C. MARTÍNEZ CERDÁN, **G. MARTÍNEZ ESPAÑOL** y **F. P. SALA TRIGUEROS**, *Devociones religiosas y lugares de culto en Aspe en la época moderna (siglos XVII y XVIII).* Aspe, 2005.
F. MARTÍNEZ GIL, "La expulsión de las representaciones del templo (los autos sacramentales y la crisis del Corpus de Toledo, 1613-1645)", *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 66, nº 224. Madrid, 2006.
M. MARTÍNEZ LÓPEZ, *El monasterio de la Santa Verónica*. Alicante, 2003.
F. MARTÍNEZ MARÍN, "Los Salzillos de Orihuela", *Oleza. Semana Santa 1983*. Orihuela, 1983.
V. MARTÍNEZ MORELLÁ, *El monasterio de Santa Verónica (Santa Faz de Alicante).* Alicante, 1953.
------------------, "La portada de la iglesia de Santa María de Alicante", *Galatea*, nº 2. Alicante, 1954.
------------------, *La iglesia de San Nicolás de Alicante*. Alicante, 1960.
------------------, *Información* ad perpetuam rei memoriam *de los milagros ocurridos en la epifanía de la Santa Faz de Alicante*. Alicante, 1961.
------------------, *Alicante monumental*. Alicante, 1963.
------------------, *Información* ad perpetuam rei memoriam *de los Arquitectos que intervinieron en la iglesia de San Nicolás de Bari de Alicante*. Alicante, 1969.
------------------, "Noticias históricas de la villa de Monforte", *Revista de Moros y Cristianos*. Monforte del Cid, 1974.
------------------, "Apuntes históricos sobre Monforte del Cid", *Revista de Moros y Cristianos*. Monforte del Cid, 1979.
M. E. MARTÍNEZ de la VEGA, "Formas de vida del clero regular en la época de la Contrarreforma: los franciscanos descalzos a la luz de la legislación provincial", *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 25. Madrid, 2000.
C. MAS GALVAÑ, "Artesanía, manufacturas y actividades comerciales", en VV. AA., *Historia de la provincia de Alicante*, t. IV. Alicante, 1985.
J. F. MASSIP, "Algunes notes sobre l'escena de la Festa o Misteri d'Elx", en VV. AA., *Món i misteri de la Festa d'Elx*. Valencia, 1982.
------------------, *La Festa d'Elx i el misteris medievals europeus*. Alicante, 1991.
E. MÁXIMO GARCÍA, "La renovación de los grandes órganos de la catedral de Murcia (1661-1726)", en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *El*

comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos. Murcia, 2003.
J. L. MELENDRERAS GIMENO, "Orfebrería valenciana de finales del siglo XVIII en el Museo de la catedral de Orihuela", *Archivo de Arte Valenciano,* año LXXIII. Valencia, 1992.
J. MENÉNDEZ PELÁEZ, "Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento", *Archivum*, nº 48-49. Oviedo, 1998-1999.
------------------, "Teatro e iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento", *Criticón*, nº 94-95. París, 2005.
------------------, "Fiesta, teatro y liturgia en el teatro medieval y del Siglo de Oro: el testimonio de las constituciones sinodales", *Memoria ecclesiae*, nº 34. Mérida, 2010.
Fr. J. MILLÁN RUBIO, *El convento de la Merced de Elche. 730 años de Comunión*. Elche, 2000.
G. MIRA GUTIÉRREZ, *Conservación y restauración del retablo academicista (ca. 1774) de la Virgen del Remedio de Monóvar*. Valencia, 2000.
------------------, "La restauración de la capilla de San Pascual Bailón en la iglesia conventual de San José de Elche", *Sóc per a Elig*, nº 21. Elche, 2009.
A. MIRALLES SIRVENT, "Restauración de la capilla de la Purísima", *Revista de Moros y Cristianos*. Monforte del Cid, 1996.
J. MONTESINOS PÉREZ DE ORUMBELLA, *Compendio histórico oriolano*. Ms. Orihuela, 1795.
V. MONTOJO MONTOJO, "Guerra y Paz bajo Felipe III: el comercio del Levante español y sus relaciones clientelares, familiares y profesionales", *Chronica nova*, nº 31. Granada, 2005.
------------------, "El comercio de Levante durante el valimiento del Conde duque de Olivares (1622-1643), *Revista de Historia moderna*, nº 24. Alicante, 2006.
------------------, "El comercio de Alicante a mitad del siglo XVII según los derechos y sisas locales de 1658-1662 y su predominio sobre el de Cartagena", *Revista de Historia moderna*, nº 24. Alicante, 2006.
------------------, "El comercio de Alicante en los reinos de Felipe II y Felipe III", *Cuadernos de Historia moderna*, nº 32. Madrid, 2007.
------------------, "El comercio de Cartagena y Alicante tras la guerra de Sucesión", *Espacio, tiempo y forma. Serie IV. Historia moderna*, nº 23. Madrid, 2010.
S. MONTOYA BELEÑA, "El Sagrario transparente y la Cofradía del Santísimo Sacramento de Campillo de Altobuey (Cuenca). Siglos XVII-XX", en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. II. Madrid, 2003.
F. MONTORO, "Las dos capillas de la iglesia", *Revista de fiestas*. Monovar, 1995.
------------------, "Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Apuntes y comentarios históricos de su construcción", *Revista de fiestas*. Monovar, 1995.

A. J. MORALES, “Hernán Ruiz II y la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla”, *Laboratorio de Arte,* nº 5. Sevilla, 1992.
------------------, *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid, 1996.
I. MORENO NAVARRO, “Estructura y simbolismo: Hermandades y Semana Santa”, en VV. AA., *Sevilla y su provincia,* t. IV. Sevilla, 1984.
F. de MOXÓ MONTOLIU, *El Papa Luna: un posible empeño. Estudio político-económico.* Zaragoza, 1986.
L. MOYA BLANCO, “La escenografía en la arquitectura de El Escorial”, en VV. AA., *El Escorial. La arquitectura del Monasterio*. Madrid, 1986.
R. MULCHARY, *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*. Madrid, 1992.
J. M. MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto de la Madre de Dios. Arquitecto (1575-1635).* Santander, 1990.
------------------, “El Manierismo en la arquitectura española de los siglos XVI y XVII: la fase clasicista (1560-1630)”, en *Cuadernos de arte e iconografía,* t. 5, nº 9. Madrid, 1992.
M. E. MUÑOZ SANTOS, “La fiesta del Corpus Christi del año 1658 en Alcalá de Henares”, en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. II. Madrid, 2003.
P. MURRAY, *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid, 1972.

J. NADAL INIESTA, “Fray Antonio de Trejo: el primer príncipe contrarreformista de la diócesis de Cartagena”, en *Actas del Congreso Internacional de Imagen y Apariencia*. Murcia, 2008.
J. M. NAVARRO BOTELLA, *El primer sínodo diocesano de Orihuela, 1569*. Alicante, 1979.
M. E. NAVARRO GARBERÍ, “El Corpus Christi en el Alicante del siglo XVIII”, *Canelobre*, nº 29-30. Alicante, 1995.
A. J. NAVARRO HERNÁNDEZ, *Contribución de D. Antonio Ballester Ruiz a la Historia de Callosa de Segura*. Callosa de Segura, 2006.
R. NAVARRO MALLEBRERA, “La portada principal de la iglesia de Santa María de Alicante: historia de su construcción”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos,* nº 14. Alicante, 1975.
------------------, “El escultor Pascual Valentí y la remodelación del presbiterio de Santa María de Alicante”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos,* nº 16. Alicante, 1976.
------------------, “Esculturas de José Puchol Rubio en Orihuela y Monforte”, *Archivo español de arte*, nº 193. Madrid, 1976.
------------------, “Notas sobre el primer rococó en la Gobernación de Orihuela”, *Ítem,* nº 1. Alicante, 1977.
------------------, “Anotaciones sobre el Renacimiento en Elche”, *Festa d’Elig,* nº 38. Elche, 1980.
------------------, “Anotaciones sobre la historia de la construcción de la iglesia parroquial de Aspe”, *La Serranica*. Aspe, 1980.
------------------, *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante, 1980.

------------------, “Els edificis de la Festa”, en VV. AA., *Món i misteri de la Festa d’Elx*. Valencia, 1982.
------------------, “El patrimoni artístic”, en VV. AA., *Elx. Una mirada històrica*. Elche, 2006.
R. NAVARRO MALLEBRERA e **I. VIDAL BERNABÉ**, “Arte”, en A. MESTRE SANCHÍS (dir.), *Historia de la provincia de Alicante*, t. IV. Murcia, 1985.
C. NAVARRO MARTÍNEZ, *Aspe el nuevo. Creación y evolución de un espacio urbano (siglos XIII-XV)*. Aspe, 2006.
P. NAVASCUÉS PALACIO, “El ‘Manuscrito de Arquitectura’ de Hernán Ruiz el Joven”, *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1971.
------------------, *El Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*. Madrid, 1974.
D. NICOLÁS GÓMEZ, “Literatura artística del siglo XVIII para el estudio de la arquitectura y el ornato debido del templo cristiano”, en C. de la PEÑA VELASCO (coor.), *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006.
V. NIETO, **A. J. MORALES** y **F. CHECA**, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, 2001.
A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos. La catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, t. I. Murcia, 1984.
C. NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura barroca tardía y rococó*. Madrid, 1973.

M. ORTIZ SERRA, “Arquitectura religiosa secular”, en VV. AA., *Historia de Sax*, vol. III. Sax, 2005.

F. PACHECO, *Arte de la pintura (Sevilla, 1649)*, ed. de B. BASSEGODA i HUGAS. Madrid, 1990.
I. PALAZÓN AZORÍN, “El programa iconográfico de la Capilla de la Comunión de San Nicolás de Alicante”, en VV. AA., *Primer Coloquio de Arte Valenciano*. Valencia, 1981.
A. PALENCIA SOLIVERES, *Música sacra y profana en Alicante: la capilla de Música de San Nicolás (Ss. XVI-XVIII)*. Alicante, 1996.
E. PANOFSKY, *El significado en las artes visuales*. Madrid, 2008.
F. PASTOR de REGIL PARRA, “Nicolás de Bussi en Orihuela”, *Oleza. Semana Santa 1980*. Orihuela, 1980.
C. PAYÀ i AMAT, “L’església de Sant Joan Baptista en la història de Monòver”, *Revista de festes*. Monovar, 1995.
P. PECCHIARI, *Il Gesù di Roma descritto ed illustrato*. Roma, 1952.
J. M. PENALVA MARTÍNEZ, “La Diablesa”, *Oleza. Semana Santa 2010*. Orihuela, 2010.
J. M. PENALVA MARTÍNEZ y **M. SIERRAS ALONSO**, *Plateros en la Orihuela del siglo XVIII*. Alicante, 2004.
J. E. de la PEÑA y MONTES de OCA, *Arquitectura parroquial y conventual del alfoz complutense en la época de los Austrias*. Alcalá de Henares, 2010.
C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena*. Murcia, 1992.

------------------, “Religiosos arquitectos y matemáticos en las primeras décadas del siglo XVIII en Murcia”, *Imafronte*, nº 12-13. Murcia, 1998.

C. de la PEÑA VELASCO (coor.), *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006.

C. de la PEÑA VELASCO y **E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO**, “De la fachada al retablo. Un recorrido por los templos murcianos del siglo XVIII”, *Imafronte*, nº 10. Murcia, 1996.

A. PEÑAFIEL RAMÓN, “Espectáculo y celebración religiosa en la Murcia del siglo XVII”, *Contrastes. Revista de Historia moderna*, nº 12. Murcia, 2001-2003.

J. PÉREZ BERNÁ, “Naturalismo y metáfora en la ‘música’ pintada de Santo Domingo de Orihuela, San Pedro de Agost y la Inmaculada de Onil”, *Revista Catalana de Musicologia*, nº 5. Barcelona, 2012.

M. C. PÉREZ CREMADES y **J. PRIETO ALZAMORA**, “Historia de la construcción de la parroquia de Ntra. Sra. del Socorro”, en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004.

M. T. PÉREZ HIGUERA, “El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo”, *Anales de historia del arte*, nº 4. Madrid, 1993-1994.

J. A. PÉREZ JUAN (coor.), *El rescripto del Papa Urbano VII sobre la* festa *o Misteri d’Elx*. Valencia, 2008..

M. L. PÉREZ MARTÍNEZ, “Los pergaminos de la Casa de Austria”, *Revista de Historia Moderna*, nº 6-7. Alicante, 1987.

F. PÉREZ MÍNGUEZ, *Psicología de Felipe II*. Madrid, 1925.

A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Valencia. Arte*. Madrid, 1985.

M. PÉREZ SÁNCHEZ, “La túnica bordada de Cristo Nazareno y la doctrina sobre las imágenes del Concilio de Trento”, en VV. AA., *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno*, vol. II. Córdoba, 1991.

------------------, “Notas sobre rejería murciana de los siglos XVII y XVIII”, Imafronte, nº 11. Murcia, 1996.

------------------, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997.

------------------, “Arcas de prodigios (a propósito de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia)”, *Imafronte*, nº 14. Murcia, 1999.

------------------, “Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la catedral de Murcia”, *Estudios de Platería San Eloy 2001*. Murcia, 2001.

------------------, “La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería”, *Estudios de Platería San Eloy 2002*. Murcia, 2002.

------------------, “La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la catedral de Murcia a través del inventario del tesoro de 1807”, en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2004*. Murcia, 2004.

------------------, “El maestro platero de la catedral de Murcia”, en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2005*. Murcia, 2005.

-----------------, “Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la catedral de Orihuela”, en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2006*. Murcia, 2006.
S. PERPINYÀ, *Antigüedades y glorias de la villa de Elche*. Ms. Elche, 1705.
B. PESCI y **E. LAVAGNINO**, *San Pietro in Montorio*. Roma, s. f.
F. PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*. Valencia, 1995.

P. QUINTERO ATAURI, “Sillas de coro españolas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1908.
L. QUIRANTE SANTACRUZ, *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*. Valencia, 1987.

J. RABASCO CAMPO, *Los plateros españoles y sus punzones*. Victoria, 1975.
G. RAMALLO ASENSIO, “Aspectos generales de las catedrales españolas en el Barroco y su proyección al siglo XIX”, en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*. Murcia, 2003.
-----------------, “El deseo y la necesidad de una imagen mariana antigua y milagrosa en la catedral de Murcia durante el siglo XVII”, en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003.
-----------------, “La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del Barroco”, en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003.
-----------------, “El templo como espacio eucarístico”, en VV. AA., *Mane Nobiscum. Camino de Paz*. Orense, 2005.
-----------------, “Renovación y modernización material y espiritual de los templos catedralicios por acción de sus obispos. La catedral de Oviedo en el siglo XVII”, en VV. AA., *Cartografies visuals*. Barcelona, 2009.
-----------------, “La imagen antigua y legendaria, de aparición o factura milagrosa. Imágenes con vida. Imágenes batalladoras. Su culto en las catedrales españolas durante el Barroco”, en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010.
-----------------, “Actualización de cultos y devociones del Barroco en la catedral de Murcia a cargo de escultores franceses”, en J. LUGAND (ed.), *Les échanges artistiques entre la France et l’Espagne (XVe-fin XIXe siècles). Collection Histoire de l’art*, nº 1. Perpignan, 2012.
G. RAMÍREZ ALEDÓN, “La erección de nuevas sedes episcopales en el reinado de Felipe II: el caso de la ciudad de Xàtiva (reino de Valencia)”, *Revista de Historia moderna*, nº 17. Alicante, 1998-1999.

J. A. RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, *El perfil de una utopía: la catedral nueva de Orihuela (arte, urbanismo y economía en el siglo XVIII)*. Madrid, 1978.
J. M. RAMÍREZ MELLADO, *Ibi, un pueblo que hace historia*. Ibi, 1997.
A. RAMOS FOLQUÉS, *Historia de Elche*. Elche, 1970.
A. RAMOS HIDALGO, *Evolución urbana de Alicante*. Alicante, 1984.
J. A. RAMOS VIDAL, "Acerca de los trabajos de doración de la capilla de la Purísima en Monforte durante el siglo XVIII", *Revista de Moros y Cristianos*. Monforte del Cid, 2000.
S. RAÑA GARCÍA, "Allá por 1423 en Busot", *La Revisteta*, nº 8. Muchamiel, 2012.
M. RAVINA MARTÍN, "Mármoles genoveses en Cádiz", *Homenaje al prof. Hernández Díaz*, vol. I. Sevilla, 1982.
M. Á. RAYA RAYA, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980.
L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, 7 vols. Barcelona, 2001.
M. REDER GADOW, "La solidaridad cofrade más allá de la muerte en las cofradías de la Málaga de la Ilustración", en J. ARANDA DONCEL (coord.), *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, vol. I. Córdoba, 1997.
P. de la RIESTRA, *La Catedral de Astorga y la arquitectura del Gótico alemán*. Astorga, 1992.
J. RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982.
------------------, "Camarines y sagrarios del Barroco cordobés", en VV. AA., *El Barroco en Andalucía*, t. I. Córdoba, 1984.
------------------, "Los sagrarios barrocos andaluces: simbología e iconografía", en M. PELÁEZ del ROSAL (coor.), *El Barroco en Andalucía*, vol. III. Córdoba, 1986.
------------------, "Los tabernáculos del Barroco andaluz", *Imafronte* nº 3/4/5. Murcia, 1987-88-89.
------------------, *Arquitectura y policromía: los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, 1990.
------------------, "La orfebrería barroca en Murcia", en VV. AA., *Murcia barroca*. Murcia, 1990.
------------------, *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia, 1994.
------------------, "Arte y Semana Santa: el ejemplo de Puente Genil", en E. SORIA MESA (coor.), *Puente Genil, pasado y presente. I Congreso de Historia*. Córdoba, 2002.
------------------, "Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedraliciosEstudios *de Platería San Eloy 2002*. Murcia, 2002.
------------------, "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias", *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia, 2003.
------------------, "La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata", en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*. Murcia, 2003.

------------------, "El arte franciscano en la catedral de Córdoba: la capilla Salizanes", en M. PELÁEZ DEL ROSAL, *El arte franciscano en las catedrales andaluzas*. Córdoba, 2005.
------------------, "La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2006*. Murcia, 2006.
------------------, "*Splendor Dei*. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco", en VV. AA., *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007.
------------------, "Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia: consideraciones sobre su significación y arquitectura", *Imafronte*, nº 19-20. Murcia, 2008.
------------------, "Navarra y la Contrarreforma: una nueva imagen religiosa", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro,* nº 3. Pamplona, 2008.
------------------, "La significación de los mármoles en el Barroco andaluz", en A. J. MORALES MARTÍNEZ (coord.), *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, vol. I. Antequera, 2009.
J**. RIVAS CARMONA** y **R. CABELLO VELASCO**, "Los mármoles del Barroco murciano", *Imafronte*, nº 6-7. Murcia, 1990-1991.
------------------, "El Barroco andaluz y los modelos del Barroco italiano", *Imafronte*, nº 8-9. Murcia, 1993.
A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *Estudios del barroco salmantino: el Colegio Real de la Compañía de Jesús*. Salamanca, 1967.
------------------, "Planos para la Colegiata de Villagarcía de Campos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 36. Valladolid, 1970.
------------------, "Arte religioso de los siglos XV y XVI", en *Historia de la Iglesia en España*, t. III, vol. II. Madrid, 1980.
------------------, "Entre el Manierismo y el Barroco: iglesias españolas de planta ovalada", *Goya*, nº 177. Madrid, 1983.
------------------, "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco", *Studies in the history of Art,* nº 13. Washington, 1984.
------------------, "La planta elíptica: de El Escorial al Clasicismo español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II. Madrid, 1990.
------------------, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 3. Madrid, 1991.
------------------, "La arquitectura religiosa de Juan de Herrera y la Contrarreforma", en VV.AA., *Juan de Herrera y su influencia*. Santander, 1993.
------------------, "Las Capillas de Comunión en la Comunidad Valenciana", en VV. AA., *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia, 1993.
------------------, "Liturgia y culto en las iglesias de Palladio", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VII-VIII. Madrid, 1996.

------------------, “Los usos del templo cristiano y su conservación”, en C. de la PEÑA VELASCO, *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006.
J. RODRÍGUEZ MATEOS, “La disciplina pública como fenómeno penitencial barroco” en C. ÁLVAREZ SANTALÓ, M. J. BUXÓ y S. RODRÍGUEZ BECERRA (coords.), *La religiosidad popular*, vol. II. Barcelona, 1989.
J. RODRÍGUEZ NÓBREGA, “Ajuares festivos: lujo y profanidad en las imágenes procesionales barrocas”, *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional del Barroco*. Navarra, 2011.
M. L. ROKISKI LÁZARO, “Los púlpitos de la iglesia de Santa María de Chinchilla”, *Archivo Español de Arte*, t. 66, nº 261. Madrid, 1993.
L. ROMÁN POMARES, “Visita al tabernáculo de Santa María”, *Sóc per a Elig* nº 17. Elche, 2005.
J. ROMERNO BENÍTEZ, “Camarines antequeranos del siglo XVIII”, *Jábega*, nº 13. Málaga, 1976.
B. RONALD SCHARF, *El estudio sociológico de la religión*. Barcelona, 1974.
E. E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, 1990.
P. ROSSER LIMIÑANA, *Nace una ciudad. Origen y evolución de las murallas de Alicante*. Alicante, 1992.
C. RÜCKERT, “George Weise y la *hallenkirche* española”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario. Madrid, 2009.
J. RUFINO GEA, *El pleito del Obispado, 1383-1564*, original de 1900, ed. facsímil. Valencia, 1995.
P. M. RUZ VILLANUEVA, “El atuendo de Nuestra Señora de la Asunción: una iconografía barroca”, *Sóc per a Elig*, nº 18. Elche, 2006.

J. SÁEZ CALVO, *San Felipe Neri. Real Villa de las Pías Fundaciones del Cardenal Belluga*. Alicante, 2002.
J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca: 1691-1770*. Alicante, 1985.
------------------, *La sillería del convento de San Sebastián de Orihuela. Estilo e iconografía*. Alicante, 1993.
------------------, “Alicante en el comercio artístico entre España e Italia durante la Edad Moderna. Comitentes, mecenas y artistas”, en VV. AA., *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia, 2006.
P. SAINZ RODRÍGUEZ, *La siembra mística del Cardenal Cisneros y las reformas de la Iglesia*. Madrid, 1979.
M. SALA PÉREZ, *Crónica de San Juan de Alicante*. Alicante, 1924.
F. SALA SEVA, *Catecismo y devocionario litúrgico de la Santa Faz: breves notas histórico-doctrinales acerca de la Sagrada Reliquia*. Alicante, 1966.
------------------, *Acontecimientos notables en la iglesia de San Nicolás de Alicante. 1245 a 1980*. Alicante, 1981.
------------------, *La verdad sobre la Santa Faz*. Alicante, 1985.

G. SALE, “Commitente e fruitori d’opera nella Roma del Cinquecento”, en VV.AA., *La civiltà católica*, vol. III. Roma, 2002.
Fr. L. de SAN NICOLÁS, *Arte y uso de la arquitectura*. Madrid, 1796.
M. T. SÁNCHEZ ALBARRACÍN, “El templo catedralicio oriolano. Transformaciones e interacciones derivadas de la religiosidad popular y sociedad del Antiguo Régimen”, en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003.
F. SÁNCHEZ BERNÁ, *Datos relativos a las danzas del Corpus en el Archivo Municipal de Alicante, 1659 – 1780*. Alicante, 2012..
M. SÁNCHEZ BUADES y **F. SALA SEVA**, *Resumen histórico de la villa de San Juan de Alicante*. San Juan de Alicante, 1978.
A. A. SÁNCHEZ GORDILLO, *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*, ms. de 1738, ed. facsímil. Sevilla, 1982.
J. SÁNCHEZ HERRERO, “Las cofradías de Semana Santa de Sevilla durante la Modernidad. Siglos XV a XVII”, en VV. AA., *Las cofradías de Sevilla en la Modernidad*. Sevilla, 1988.
------------------, *Historia de la Iglesia en España e Hispanoamérica*. Madrid, 2008.
D. SÁNCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*. Madrid, 1950.
J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la catedral de Málaga*. Málaga, 1995.
------------------, *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga, 1996.
------------------, “Juventud invicta, infancia triunfante. Hagiografía, mito, presencia y culto en las catedrales españolas del Barroco”, en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010.
J. SÁNCHEZ PORTAS, “Aportación al estudio de la Semana Santa Oriolana”, *Oleza. Semana Santa 1981*. Orihuela, 1981.
------------------, “Documentos para un estudio de la Semana Santa oriolana”, *Oleza. Semana Santa 1982*. Orihuela, 1982.
------------------, “Real Cofradía de El Lavatorio”, *Oleza. Semana Santa 1982*. Orihuela, 1982.
------------------, “Descripción de las procesiones de Semana Santa en el ‘Compendio Histórico Oriolano’ de Montesinos”, *Oleza. Semana Santa 1983*. Orihuela, 1983.
------------------, “El Colegio de Santo Domingo de Orihuela (I) (trazas, portada y claustro de la Universidad)”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 66. Valencia, 1985.
------------------, “Agustín Bernardino, arquitecto francés en el Obispado de Orihuela (1600-1620)”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1986.
------------------, “Los primeros documentos sobre la procesión de Viernes Santo”, *Oleza. Semana Santa 1989*. Orihuela, 1989.
------------------, “El ‘Santo Tomás’ de Velázquez del Museo Diocesano de Orihuela”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 1. Valencia, 1990.
------------------, “Las procesiones de Viernes Santo en Orihuela (1655-1661)”, *Oleza. Semana Santa 1990*. Orihuela, 1990.

------------------, "La platería de la Gobernación de Orihuela en los siglos XV y XVI", en VV.AA., *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, 1991.
------------------, "Intentos de ampliación y renovación de la catedral de Orihuela", en VV. AA., *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia, 2003.
------------------, *El patriarca Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela*. Orihuela, 2003.
R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista", en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2005*. Murcia, 2005.
------------------, "El fulgor de la plata", en VV. AA., *El fulgor de la plata*. Córdoba, 2007.
M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia, 1982.
------------------, "Antonio de Trejo. Obispo de Murcia. Ejemplo de personalidad contrarreformista", en G. RAMALLO ASENSIO, *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia, 2010.
M. SANCHÍS GUARNER, *La processó valenciana del Corpus*. Valencia, 1978.
J. SANCHIS y SIVERA, *Nomenclátor geográfico-eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia*. Valencia, 1922.
O. SANFUENTES ECHEVERRÍA, "La Iglesia Católica y sus imágenes de devoción", *Conserva,* nº 15. Chile, 2010.
A. SANTAMARÍA CONDE y **L. G. GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ**, *La Iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla*. Albacete, 1981.
M. J. SANZ, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII*. Sevilla, 2008.
C. SANZ DE CARBONELL, *Recopilación en que se da cuenta de las cosas antiguas de Elche*. Ms. Elche, 1621.
C. SARAVIA, "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre imágenes", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*.Valladolid, 1960.
G. SCAVIZZI, *Arte e Archittetura sacra*. Roma, 1981.
S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1981.
------------------, "La versión iconográfica del Paraíso en el patio de los Evangelistas", *Fragmentos*, nº 4-5. Madrid, 1985.
------------------, *El coro de la catedral de Orihuela*. Valencia, 1996.
S. SEBASTIÁN LÓPEZ y **M. R. ZARRANZ DOMÉNECH**, *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*. Valencia, 2000.
F. G. SEIJÓ ALONSO, *Alicante ilustrado*. Alicante, 2004.
P. SEGADO BRAVO, "El escultor retablista Antonio Caro el Viejo (+1678)", *Imafronte,* nº 2. Murcia, 1986.
------------------, "El arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios, tracista del Santuario de la Vera Cruz de Caravaca (Murcia)", en VV. AA., *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995.
------------------, *La Colegiata de San Patricio de Lorca. Arquitectura y arte*. Murcia, 2006.

J. SEGUÍ CANTOS, "La razón de estado: Patriarca Ribera y Moriscos (1599-1609-1999)", *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 25. Valencia, 1999.

-----------------, "El Patriarca Ribera y las instituciones políticas valencianas", *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 31. Valencia, 2005.

R. SELLERS ESPASA, "La recuperación de la procesión del Santo Entierro en el siglo XIX", *Semana Santa 2012*. Alicante, 2012.

J. SERNA HERNÁNDEZ, *La Historia de Albatera escrita por José Montesinos Pérez en el año 1794*. Albatera, 2001.

V. SEVA VILLAPLANA, *El libro de la Santa Faz: V Centenario*. Alicante, 1988.

R. SIGÜENZA MARTÍN, *Arte y devoción popular: una imagen vestidera en el Museo Cerralbo*. Madrid, 2010.

J. SIVERA SANCHÍS, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909.

J. M. SOLER, *La relación de Villena en 1575*. Villena, 1969.

A. SORIANO HERNÁNDEZ, "El programa iconográfico de la 'iglesia vieja'", *Yakka, revista de estudios yeclanos*, nº 18. Yecla, 2010.

F. de SOUSA CONGOSTO, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, 2007.

V. L. TAPIÉ, *Barroco y Clasicismo*. Madrid, 1991.

M. L. TÁRRAGA, "Los hermanos Jaime y Vicente Bort en la Corte: el puente Verde y el de Trofa", *Imafronte* nº 2. Murcia, 1986.R. TAYLOR, "Estudios sobre el Barroco andaluz. Construcciones de piedra policromada en Córdoba y Granada", *Cuadernos de cultura*, nº 4. Córdoba, 1958.

J. B. THIERS, *Traicté des superstitions*, vol. II. París, 1679.

R. TOMAN, *El arte en la Italia del Renacimiento*. Colonia, 1999.

E. TORMO y MONZÓ, *Levante. Guía de las provincias valencianas y murciana*. Madrid, 1923.

J. TORRES FONTES, *La catedral de Murcia. VI Centenario*. Murcia, 1994.

M. L. TORRÓ CORBÍ, *Crónica de Castalla*. Alicante, 1982.

V. TOVAR MARTÍN, "Juan Gómez de Mora, en el convento real de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto de Madrid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 40-41. Valladolid, 1975.

-----------------, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975.

-----------------, "Contribución a la obra de Juan Gómez de Mora", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 15. Madrid, 1978.

-----------------, "Influencias europeas en los primeros años de formación de Juan Gómez de Mora", *Archivo Español de Arte*, t. 55, nº 218. Madrid, 1982.

-----------------, "El arquitecto Juan Gómez de Mora iniciador del Barroco en España", *Goya*, nº 174. Madrid, 1983.

-----------------, *La arquitectura madrileña del siglo XVII*. Madrid, 1984.

-----------------, "Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del Rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid", en VV. AA., *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*. Madrid, 1986.
-----------------, "Juan Gómez de Mora. Datos complementarios para el estudio de su obra en Madrid", en VV. AA., *Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995.
M. TRENS, *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona, 1952.

E. VALDIVIESO GONZÁLEZ, "Una planta de Juan de Álava para la iglesia de San Esteban de Salamanca", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 40-41. Valladolid, 1975.
J. P. VALENCIANO, *Historia de Elche contada sencillamente*. Elche, 1987.
S. VARELA BOTELLA, *Obra de los arquitectos en Alicante*. Alicante, 2001.
J. VARGAS BELTRÁN, "Exorno para una reina: diferencias e intereses de los mecenas en pro de la magnificencia mariana en Elche", *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia, 2008, recurso digital.
B. VELASCO BAYÓN, *Historia del Carmelo español*. Navarra, 1995.
B. VELASCO BAYÓN, **I. MARTÍNEZ CARRETERO** y **A. L. GALIANO PÉREZ**, *Presencia carmelita en Orihuela*. Orihuela, 2006.
M. VENCES, "Un triunfo de la Contrarreforma: la devoción a Nuestra Señora de la Presentación en Ecuador", *Historias*, nº 54. México, 2003.
A. VERA BOTÍ, *La Catedral de Murcia y su plan director*. Murcia, 1994.
M. R. VERDÚ ALONSO y **R. MARTÍNEZ GARCÍA**, "El Misteri en la iglesia de El Salvador", *La Festa d'Elx*. Especial del Diario Información. Elche, 2006.
V. VERDÚ MACIÁ et al., *Fiesta, juego y ocio en la historia*. Salamanca, 2003.
A. VICO VICO, "El Santísimo Sacramento como centro de la piedad", en F. J. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. I. Madrid, 2003.
I. VIDAL BERNABÉ, *La escultura monumental barroca en la diócesis de Orihuela-Alicante*. Alicante, 1981.
-----------------, *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)* Alicante, 1990.
-----------------, "José Puchol Rubio y el apostolado de la parroquia de Santiago de Orihuela", en VV. AA., *Los clasicismos en el arte español: actas del X Congreso del CEHA*. Madrid, 1994.
-----------------, "Fuentes de inspiración del barroco alicantino: las puertas del claustro de la Capilla de la Comunión de San Nicolás de Alicante", en M. H. OLCINA DOMÉNECH y J. SOLER DÍAZ (coords.), *Scripta in honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, vol. II. Alicante, 2000.
-----------------, "La portada de Nuestra Señora del Socorro del templo parroquial de Aspe. El escultor Juan Antonio Salvatierra y el tallista Vicente Castell", en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004.

C. VIDAL LORENZO y **S. MUÑOZ COSME**, "La iglesia colegiata de Santa María de Gandía. Investigaciones recientes", *Caesaraugusta*, nº 78. Zaragoza, 2007.
G. VIDAL TUR, *Síntesis histórica de la Santísima Faz de Cristo venerada en el Monasterio de la Verónica de Alicante*. Alicante, 1942.
-----------------, *Un obispado español: el de Orihuela-Alicante*, 2 t. Alicante, 1961.
J. B. VILAR, *Orihuela, una ciudad valenciana en la Edad Moderna*, tomo IV, volumen III. Orihuela, 1981.
J. VILLA SEÑAS, "Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cieza. Análisis del estado de conservación y propuesta de intervención para la restauración integral de las portadas pétreas, fachada y capillas", en VV. AA., *XIX Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, vol. II. Murcia, 2008.
A. P. VILLANUEVA, *Los ornamentos sagrados en España*. Barcelona, 1935.
A. VILLAR MOVELLÁN, "El papel de la imagen secundaria en los pasos de misterio", en J. ARANDA DONCEL (coord.), *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, vol. II. Córdoba, 1997.
R. VIRAVENS y PASTOR, *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*. Alicante, 1876.

M. WALCHER CASOTI, *Il Vignola*. Trieste, 1960.
W. WEISBACH, *Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona, 1934.
-----------------, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1948.
J. WHITE, *Arte y arquitectura en Italia 1250-1400*. Madrid, 1989.
R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*. Londres, 1955.
-----------------, *Arte y Arquitectura en Italia 1600*-1750. Madrid, 1979.

A. ZARAGOZÁ, "El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos: Pere Compte y su círculo", en VV. AA., *El Mediterráneo y el Arte español*, actas del XI Congreso del CEHA. Valencia, 1996.